Alma College
Library

Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/bwb_C0-AVJ-538

PAUL STEFAN / FRANZ SCHUBERT

Dieses Buch ist als dritter Band der neunten Jahresreihe für die Mitglieder des Volksverbandes der Bücherfreunde hergestellt worden und wird nur an diese abgegeben. Der Druck ist in der Renaissance-Antiqua durch die Spamersche Buchdruckerei in Leipzig erfolgt. Der Entwurf des Einbandes stammt von Leonhard Fries, Berlin. Gebunden wurde das Buch in echtes Ziegenleder durch die Buchbinderei-Abteilung des Volksverbandes der Bücherfreunde, Wegweiser-Verlag G. m. b. H.

Nachdruck verboten
Copyright 1928 by Volksverband der Bücherfreunde
Wegweiser-Verlag G. m. b. H., Berlin-Charlottenburg 2

FRANZ SCHUBERT

VON

PAUL STEFAN

*

MIT ABBILDUNGEN, HANDSCHRIFT- UND NOTENPROBEN

*

VdB

1 9 2 8

VOLKSVERBAND DER BÜCHERFREUNDE
WEGWEISER-VERLAG G. M. B. H.
BERLIN

DREI GUTEN GEISTERN DER ARBEITSZEIT

ALMA MARIA MAHLER

CARLA BARONIN ZAWISCH-OSSENITZ

JELLA VON BRAUN-FERNWALD

LIBRARY
ALMA COLLEGE
ALMA, MICHIGAN

Ein Plan, ein Vorschlag, viel Briefe hin und her, zuletzt der Auftrag des Verlags: das sind gewissermaßen Zufälligkeiten; sie treffen ein, wenn ein Wunsch waltet, wenn ein höherer Auftrag da war.

Ich glaube ihn vernommen zu haben.

Aber war ich nicht durch meine Bücher über Mahler und Schönberg, meine Zugehörigkeit zu der „neuen Musik" festgelegt, behindert? Konnte es für den „Einseitigen" eine andere als die historische Beziehung geben?

Braucht der Musiker, Schriftsteller, der an ein Schubert-Buch geht, nicht (und vor allem) die menschliche?

Sie hatten den gleichen Ausgang, Schubert wie Mahler. Es war das liebe Wien, das gesegnete Österreich, seine deutsch-südliche Grenzmelodie, die Weise, in der soviel Fremdes und doch schon Nachbarliches erklingt. Aus diesem Österreich kamen sie. Im Alltag der Straße, eines Vorortgartens, der kleinen Bäche, der Wege zwischen Weingärten, der Wiener Vorstadt, begann dieser beiden Meister Welterlebnis; es endete, anders freilich für jeden von ihnen, endete im Unendlichen.

Schubert lebte verborgen, außerhalb seiner Zeit, selbst seiner Stadt, lebte nur im Gemüt. Mahler, an der Wende des nächsten, eines neuen Jahrhunderts, gebot über alle Mittel, beherrschte die größten Theater, die Konzerte, interpretierte, gestaltete und formte Künstler, Menschen, Publikum ... Im Grund war er dasselbe Kind. Und der gleiche Dämon.

Ich will nicht vergleichen. Nur sagen, daß ich Schubert — und gerade Schubert — liebe, mit der sehnsüchtigsten Liebe (eine solche Liebe bleibt immer Sehnsucht), so sehr liebe, daß ich dieses Buch doch einmal schreiben mußte. Es war ein alter Plan. Ein Wunsch, von keiner Kalenderbegeisterung eingegeben, etwa weil nun, wenn es fertig ist und erscheint, hundert Jahre seit

Schuberts körperlichem Ende um sein werden. Wohl schreibt sich das Buch, zuletzt, rasch nieder. Es ist langsam, seit langem gereift. Seit meiner Knabenzeit.

Damals verkörperte ich, in der zweitobersten Klasse meines Provinzgymnasiums, die Kunstbeflissenheit einer stürmenden Jugend; nach dem Urteil meiner Lehrer war ich auch befähigt, sie auszusprechen. Und als das österreichische Ministerium allen Mittelschulen befahl, Schuberts hundertsten Geburtstag in jenem Jahr 1897 durch ein Schulfest zu feiern, wurde mir, von musikantischer Mitwirkung abgesehen, die Festrede zugeteilt. Ich bekam aus der Lehrerbibliothek das Buch des alten Kreißle — und ich redete drauf los. Aber als ich zu Ende war, dachte ich trotz allem jugendlichen Selbstgefühl: alles das einmal selbst wirklich gestalten zu dürfen, wäre schon eine Aufgabe.

Nun, nach drei Jahrzehnten, dem nämlichen Zeitraum, den Schuberts Dasein währte, wird sie mir gestellt. Mir liegt ein Leben in Krieg und Frieden, in Leidenschaft des Erkennens und des Bekennens dazwischen. Gesinnung, geistige Haltung, Liebe indes sind gleichgeblieben. Vermehrte Einsicht möchte jetzt am Werk sein. Und vermehrte Kraft!

In dunkeln Tagen hat mir oft die Klavier-Fantasie in G die Ruhe wiedergegeben, am schönsten und unvergeßbar an einem sonnenüberglänzten See der österreichischen Alpen. Und ich kannte ein sicheres Mittel, zu flüchten: die Trio-Melodie aus dem Menuett jener a-Moll-Sonate, opus 42.

Fast geheimnisvoll erreichte mich immer wieder der Gruß aus der Schubert-Zeit. Wir in Österreich hängen alle mit ihr noch fast persönlich zusammen. Hier erwies sich eine liebe Freundin mit Schuberts Feuchtersleben nahe verwandt, dort wurde mir ein Blatt gezeigt, das der Urgroßvater von Schubert selbst bekommen hatte; indem ich dies aufschreibe, sieht die Nachbildung einer antiken Plastik zu mir herüber, Geschenk von Moritz von Schwinds Enkelin; ein lieber Bekannter aus Graz, einem der heimlichsten Schubert-Orte, ein alter Herr mit einer heißen Liebe zu Mahler, war der Enkel eines der Hüttenbrenner, und die täglichen Wege leiten an besonderen Schubert-Stätten vorbei: an dem Geburtshaus, dem „Anker", wo er speiste, dem

Café in der Wiener Singerstraße (man verkauft da jetzt Möbel und Tapeten) ... Diese ganze Zeit war so sehr lebendig um mich, lebendig in mir, die Liebe wuchs, und aus der Musik, zu der unsereinem zuletzt doch alles wird, sprachen Worte, vertraute Stimmen ...

Ich hätte sonst nicht gewagt, den zahlreichen, so vielfach bewährten und kundigen Büchern über Schubert ein neues hinzuzufügen — nie gewagt ohne diese Liebe, ohne das Erlebnis. Schon dem ältesten dieser Bücher, dem braven, tüchtigen Kreißle, habe ich mancherlei Belehrung entnommen, nicht nur in jener Knabenzeit; und es war mir nie recht verständlich, warum der gleichfalls verdiente Wurzbach, Verfasser des österreichisch-biographischen Lexikons, über den Herrn von Kreißle so sehr außer Rand geraten ist. Von dem Künstler Schubert hat Kreißle nicht sprechen wollen; von seinem Leben aber hat er gesagt, was mit Fleiß damals zu sagen war. Um so mehr spricht, selber künstlerisch, das neueste Buch über Schubert, Buch des Meisters Bie, von Schuberts Kunst und — auf wenigen, freilich bedeutenden Blättern — von Schuberts Leben. Mit Absicht: um sich nicht in Daten und Forschungen zu verlieren, die so nüchtern scheinen neben Schuberts himmlischer Poesie. Es ist fast schon üblich geworden, die äußere Geschichte eines Menschen, selbst die dramatisch bewegte eines Beethoven, geringzuschätzen im Vergleich mit seinem Werk. Und doch ist auch das Leben wichtig — ist auch diese mystische Einheit zwischen Leben und Werk vielleicht bedeutsamer, als wir ahnen; und wer die Erscheinung eines menschheiteigenen Künstlers nachzubilden hat, muß versuchen, diese Einheit zu merken und merken zu lassen. „Daß die Außenwelt“, sagt Schumann, der Dichter-Musiker eines romantisierten Universums (um seine Zeit mit einem Wort des Novalis zu malen), „die Außenwelt, wie sie heute strahlt, morgen dunkelt, oft hineingreift in das Innere des Dichters und Musikers, wolle man nur auch glauben.“ Wie aber, wenn nun wirklich das Leben eines Genius wie eben das Schuberts gleich einem Idyll ablief, süß und traurig in seiner Verborgenheit? Es ist, so weit die Möglichkeit reicht, genau erforscht worden, mit größter Treue und Genauigkeit von Otto Erich Deutsch, dessen Dokumentensammlung in Wort und Bild

alles, was nur erreichbar schien, festhält. Jedesfalls war der Sinn meiner Arbeit nicht, darüber hinaus zu forschen. Archive taugten der Unrast nicht. Rastlose Liebe nahm, was sie empfing. Und als O. E. Deutsch (mir übrigens ein lieber Mitstrebender seit vielen Jahren) seine Ergebnisse in die lang erwartete Biographie zusammenfaßte, nahm ich sie dankbar hin, besonders dankbar, daß ich sie lesen und verwerten durfte, noch bevor sie gedruckt war.

Das Ergebnis? Drei Jahre vor der Jahrhundertwende, 1797, beginnt dieses unscheinbare Leben in einer der Vorstädte Wiens; es endet nach wenig mehr als dreißig Jahren in einer andern — an jenem 19. November 1828, dessen hundertster Wiederkehr alle Welt gedenken wird. In einem Schulhaus wird Franz Schubert geboren, Sohn einer nur an Kindern reichen Familie; er kommt als Sängerknabe in Konviktserziehung, die ihm mancherlei Musikalisches und, wie wir heute sagen würden, auch das Wissen des Untergymnasiums vermittelt. Er mutiert, verläßt das Konvikt, wird rasch, wie das damals möglich war, zum Volksschullehrer ausgebildet und hilft dem Vater drei Jahre lang Unterricht geben. Inzwischen ist er Komponist geworden und lebt nun allein seiner Kunst, die ihm zum äußeren Leben gerade das Nötigste gewährt. Wenige Reisen bringen ihn in die Slowakei, nach Oberösterreich, Salzburg, Steiermark, also nicht allzu weit von Wien weg. Obwohl von seinem Werk bei Lebzeiten nur ein geringer Teil bekannt wird, mehrt sich schon sein Ruhm. Er hat begeisterte Freunde oder doch Anhänger, die sich seiner nach Kräften auch werktätig annehmen, so die Dichter Grillparzer, Mayrhofer, Bauernfeld, den Sänger Vogl, die Maler Schwind und Kupelwieser, den Weltmann und Bohemien Schober; ist eine der bewegenden Kräfte der österreichischen Geistigkeit von damals, wird von seinen Zirkeln auch als solche erkannt, aber doch nur von Zirkeln. Stirbt ihnen unversehens und wird, zunächst, vergessen.

Man sieht: ein Leben abseits, nicht in Abkehr, sondern nur ohne Berührung mit den Ereignissen, mit den Kreisen der großen Welt. Daß aber ihr Leben nicht in einem Schubert widergeklungen haben sollte, einem Gestalter, dem jedes fallende Blatt sprach, der (wie das Volk sagt:) jeden Hauch spürte —

das glaubt doch niemand. Wir tasten uns von den Ereignissen vorwärts in die Seele eines tiefen Menschen und zu dieser Ereignisse seelischem Widerspiel. Deutung ist der Sinn meines Buches. Nicht Dichtung. An ihrer Schwelle bleibe ich stehen — doch die Tür sei geöffnet: Beziehungen spiegeln sich ab, Geheimnisse, Ahnungen. Vielleicht läßt sich Schubert unmittelbar biographisch gar nicht fassen. Es gibt einen Weg: über Österreich. Darum wird hier zuerst dieses Österreich geschildert. Österreichisch ist seine Stille, sein gelassener Verzicht, seine Freude, seine Melancholie, das Verkanntsein, die späte Anerkennung. Österreichisch ist das Nebenherleben, dieses Da-Sein außerhalb der Zeit, neben der Geschichte. Österreichisch ist vor allem sein Genie, ein Genie der Urkraft, einer vielleicht nur noch nicht beherrschten Fülle. Trifft ihn ein Vorwurf? Soll er verkleinert werden? Nein! Gewiß, er war auch „Schwammerl", wie ihn die Freunde gutmütig nannten (gleichviel, ob der Name von Schwamm abzuleiten ist, was dem kurzen gedrungenen Wuchs entsprochen hätte, oder vom „Schwammer", einem Dialektwort für Rausch). Schwammerl, der Romanheld, ist auf dem Theater im „Dreimäderlhaus" sichtbar geworden. Wir wollen davon nur sprechen. Sentimentalität? Gewiß, auch Kitsch, billige Seligkeit und musikalisch nicht zu rechtfertigen. Aber selbst hier noch spürt man das Reine, das echte Urbild. Es gibt zu denken, daß das große Publikum Schubert, der so gar kein Lebensheros war und ein so wenig dramatisches Leben hatte, auf dem Theater sehen wollte; noch vor dem „Dreimäderlhaus" bewunderte es ein „Original-Liederspiel Franz Schubert", die Musik nach seinen Melodien zusammengestellt von Suppé, also einem einfallsreichen und geschmackvollen Musiker. Daß Roman und Film Schubert festgehalten haben, verstünde sich auch ohne „Dreimäderlhaus" von selber.

Wie der untheatralische Schubert aufs Theater kam, so wird der unbildgemäße wieder und wieder abgebildet. Ein Beethoven stand in dem Licht des Ruhmes und hatte den „interessanten" Kopf; aber die Maler hielten sich an Schubert, an diesen Kopf mit dem nach innen gewendeten Gesicht, und an sein Leben und träumten sich, als er längst dahingegangen war, in sein Wesen, in seinen Kreis, in seine Zeit. Die Spannung kann nicht größer

sein als zwischen Schwind und Klimt: aber noch dieser gestaltete nicht den Zeitgenossen, den Freund, den Mit-Bohemien, sondern den leisen Schöpfer, dem eine Menge lauschte ... Wie war dieser Mensch im Leben? — Unansehnlich vielleicht, unachtsam, aber nicht unhübsch, nur eben nicht frauenlieb, mit einem Kopf, der gesprochen haben muß, und Augen, in denen Licht lag — wenn auch vielleicht kein Licht für die Finsternis. Er ging biedermeierhaft-schulmeisterlich gekleidet, trug sich behäbig, gewiß auch lässig, schien sehr einfach, blieb, die Männer bezaubernd, den Bürgern fremd, Freund über ein Jahrhundert hin ...

Er steht vor uns.

Ich möchte ihn sehen lassen, wie ich ihn sehe: genialisch, unpathetisch, jede Distanz mit einem wienerisch-dialektischen „Aber geh!“, einem fast ironischen Wink der lieben Hand abweisend. Ich möchte ihn zeigen, wie er in seiner kleinen Welt lebte und neben einer großen. Diese Welt gehört zu ihm und seinem Werk, die Stadt, die Landschaft, der Staat, die harte Weltgeschichte dieser ersten Jahrzehnte seines irdischen Lebens, der weiche, schwelgerische Friede nach den großen Kriegen. — Die Beziehungen fehlen? — Aber lest doch die Werke nach ...

Ich zeige dir, Leser, dieses Franz Schubert Umwelt, sein Wien, sein Österreich, jede Voraussetzung seiner Bildung. Und rücke dann ihn selbst dazu, schließe an das erste, fast anonyme Kapitel Schubertischen Seins das zweite erzählende, das seines persönlichen, eines menschlichen Lebens.

Ein Buch ist nicht nur die Sache und das Werk dessen, der es schreibt, sowenig ein Theaterstück oder eine Symphonie, selbst in der Aufführung, von sich allein aus lebt: das Publikum spielt mit. Leser, du gestaltest mit mir dieses Buch, ziehst die geheimen Fäden zwischen Makro- und Mikrokosmos; was ich dir auch sage, erst in dir wird es laut, was ich dir zeige, erst in dir wird es Figur. Aus dieser Umwelt Schuberts, verwoben mit seinem Menschenerlebnis, bildet sich uns dann dieses Genius Lebenswerk. Wir reihen jede einzelne Schöpfung ein, wie das Leben sie eingab, wie die Geschichte sie aufzählt, behalten dabei aber den Blick frei für die großen Komplexe der Gattungen — betrachten also Kammer- und Kirchenmusik, Symphonien und

die Lieder dann noch gesondert, schauen die Gestalt Schubert, den Musiker und seine Musikerbedeutung. Und gelangen zuletzt doch wieder dahin, woher wir ausgegangen sind, an unser Herz. Es wird uns noch deutlicher sagen, warum wir diesen Geist sosehr lieben und so gern in seine Welt versinken. Ja, es ist eine Welt, dieses Gut im österreichischen, im deutschen Erbe, ein reicher, nicht immer leicht zu findender, doch um so größerer Schatz.

Schubert und Mahler sind dieser österreichischen Welt äußerste und weiteste Pole. Zwischen ihnen liegt Bruckners Land und manches andere; und vergessen wir nicht, daß aus der österreichischen Erde auch Schönberg kommt. Hat dieses Gebiet seine Grenzen? Oder sind Schubert und Schönberg, wie es fast scheinen will, universell? Bruckner und Mahler vorerst an geographische Linie und Geltung gebunden? Ich glaube nicht an die Geographie in geistigen Dingen, nur an ein Früher und Später. Aber ich glaube, daß selbst das Universalgenie Schubert am besten und in manchem vielleicht einzig von einem Landsmann, einem Österreicher, erfaßt, von einem Österreicher auch geschildert werden kann. Ich unternehme es, das österreichische Buch von Schubert zu schreiben, aber nicht nur für Österreicher. Durchaus im Gegenteil. Sowenig es ein Buch nur für Musiker sein möchte. Eben das ist meine Hauptabsicht, soll meine besondere Rechtfertigung sein: ein Buch für jedermann, der Versuch eines Volksbuchs.

Und hier liegt die Schwierigkeit. Das Buch darf sich nicht schwer lesen lassen und soll doch nicht Geplauder werden, nicht für die flüchtige Stunde der Zeitung, aber auch nicht für Schranken des Fachs. Dem Fachmann beugt es sich, bescheiden; ihn will es nicht lehren. Dieses Buch soll geben, was sich nur irgend sammeln ließ, aber der goethische „Irrtum der Bibliotheken" soll ihm nichts anhaben. Es kommt aus dem Leben, soll für das Leben sein. Es wird nichts voraussetzen; auch wer nicht Noten liest, nehme es getrost zur Hand. Es wird Musik in Worten umschreiben, es wird von einem großen Musiker nicht anders sprechen, als man sonst Geschichte erzählt. Der Blick soll ins Weite gerichtet sein, die Sprache an Wien festhalten; aus dem Erlebnis, aus dem überströmenden Herzen soll

alles hervorgehen — es ist bei Schubert nicht anders möglich. Ein geringerer Artist war Schubert, nach Nietzsches Worten, als die andern großen Musiker, aber er hatte von allen „den größten Erbreichtum an Musik. Er verschwendete ihn aus voller Hand und aus gütigem Herzen".

Das Herz spricht zu allen. Allen gehört er, wie er sich allen gab. Er verströmte sich in den geringen drei Jahrzehnten eines armen oder doch dürftigen Lebens. Es ist abermals Nietzsche, der selbst Beethoven nur den idealen Zuhörer eines Spielmanns nennt, Schubert den idealen Spielmann selbst. Er war nichts als Spielmann. Zu allem andern fehlte ihm Zeit und — er wußte es: — die irdische Reife. Fehlte noch Wachstum. Er hat alles ausgegeben, hat sich verströmt, erschöpft. Sein Irdisches trug nicht weiter. Schon schlossen sich über ihm die Schatten eines Jenseits zusammen, eine Nachwelt dämmerte auf, Jugend rückte heran. Diese, erst eine spätere Zeit, begriff seinen Reichtum. An der Schwelle solches Begreifens fand Schumann die Worte, daß hier einer Töne hatte „für die feinsten Empfindungen, Gedanken, ja, Begebenheiten und Lebenszustände. So tausendgestaltig sich des Menschen Dichten und Trachten bricht, so vielfach die Schubertische Musik. Was er anschaut mit dem Auge, berührt mit der Hand, verwandelt sich zu Musik; aus Steinen, die er hinwirft, springen, wie bei Deukalion und Pyrrha, lebende Menschengestalten. Er war der Ausgezeichnetste nach Beethoven, der, Todfeind aller Philisterei, Musik im höchsten Sinne des Wortes ausübte".

Todfeind aller Philisterei... Sei Er es, die geliebteste Gestalt, der liebenswürdigste aus diesem heimischen Boden, dem wir an der Schwelle einer andern Zeit „noch einmal im Geiste die Hand drücken. Wolltet ihr trauern, daß diese schon lange kalt und nichts mehr erwidern kann, so bedenket auch, daß, wenn noch solche leben wie jener, von dem wir vorher gesprochen, das Leben noch lebenswert genug ist. Dann sehet aber auch zu, daß ihr, wie jener, euch immer selbst gleichkommt, dem Höchsten nämlich, was von höherer Hand in euch gelegt" (Robert Schumann).

Franz Schubert ist am 31. Januar 1797 in dem Haus Himmelpfortgrund Nr. 72, genannt zum „Roten Krebsen", in Lichtental geboren. Das Haus steht noch, steht sogar hoch in Ehren. Der Wiener Männergesangverein hat daran, schon seit langem, eine Gedenktafel angebracht, eine kleine Schubert-Büste macht noch besonders aufmerksam, zudem gehört das Haus — dazumal nicht Vater Schuberts Eigentum — heute der Gemeinde Wien. Sie hat darin ein Schubert-Museum untergebracht.

Jetzt braust der Verkehr der großen Stadt an diesem Haus vorbei; es trägt ein Täfelchen „Nußdorfer Straße 54". Wer ins Freie fährt, in den Wiener Wald oder zum Heurigen, muß hier vorbei. Das Haus ist klein, hat nur ein Stockwerk mit fünf Fenstern Front, aber einen der Alt-Wiener Höfe; wer auch nur die Torschwelle überschreitet, kommt in eine andere Zeit. Zu ebener Erde sind zwei Ladengeschäfte untergebracht, ein staatlicher Tabakverkauf oder, wie man hier sagt, eine Trafik, und das Geschäft eines Optikers. Rechts und links vom Haus gibt es Reklamebeleuchtungen. Die eine weist auf die Rundfunkapparate nebenan, die andere auf das Kino gegenüber. Radio und Kino — dazwischen bescheiden das Geburtshaus Schuberts. Zeugenschaft von einst. Altes Lied.

Aber Lichtental? — Er ist doch in Wien zur Welt gekommen?

Es war damals Lichtental. Eine Vorstadt. Freilich längst innerhalb des Linienwalls, aber nicht recht eigentlich Wien. Weit von der „Inneren Stadt".

Wir versuchen ein Bild dieses innersten Wien, seiner Vorstädte und Umgebungen zu gewinnen. Mancherlei Beschreibungen dienen uns; fremde Besucher, die sich dem Gegenstand ihrer Beobachtung oft gar sehr überlegen dünken, spielen eine große Rolle. Eine Reise, gar nach Österreich, war noch ein Erlebnis. Davon mußte erzählt werden. „Ist es nicht fast," sagt der Berliner Adolf Glaßbrenner, „wenn man den Namen Österreich in Norddeutschland ausspricht, als wäre vom Lande der Hyperboräer die Rede ...? Wird man nicht unwillkürlich dabei an

Shakespeares ‚Wintermärchen' erinnert, in welchem man nach dem Lande Bohemia auf einem Schiffe fährt?" Nun, wir ziehen etwa einen Durchschnitt aus Freddys „Descrizione della città di Vienna" und Johann Pezzls Schilderungen, Büchern, deren erstes die Zeit um Schuberts Geburt, das zweite die Zeit seines Todes berücksichtigt, halten uns an Beschreibungen der Malerin Vigée-Lebrun, des aufgeklärten Nicolai von Anno Lessing, des Komponisten Friedrich Reichardt, des Staatsmanns Arndt, an die Memoiren der Caroline Pichler, des Dichters Castelli, der Gräfin Thürheim, des Herrn de la Garde, an die Schilderungen eines Grillparzer und Stifter, auch an das ketzerische Buch „Österreich, wie es ist" von dem mährisch-amerikanischen Schriftsteller Postl-Sealsfield, das man nach Österreich freilich nur schmuggeln durfte.

Die Fremden, die einen Überblick gewinnen wollten, stiegen gern auf den Stephansturm. Stifter, am äußersten Ende der Schubert-Zeit junger Wiener Student, gibt eine berühmte Beschreibung des Dächergewirrs, der zu engen inneren Stadt, der Glacis und Basteien, die sie umschließen, der Vorstädte, die sich ins Grüne verlieren, der umkränzenden Berge bis zu dem Glast der Donau. In dieser innersten Stadt gibt es kaum ein paar freie Plätze, in eins verfließt das Gewühl der Häuser mit dem Gedränge der Menschen. Das Bild ist einzig, gar in damaliger Zeit; Reisende finden es schöner als die Aussicht vom Pincio über Rom, vom Montmartre über Paris. Das breite Band der Basteien umfriedet das ärgste Gedränge, die innere Festung. Sie hat in den Kriegen mit Napoleon nicht standgehalten, die Werke sind 1809 zerstört, 1817 völlig geschleift worden, aber das Gemäuer stand noch lange; das Ganze sperrte die Stadt von den Vorstädten ab, günstig nur für Spaziergänger, denen die Bastei den Korso und dazu die herrlichsten Aussichten gab. Ein paar Stücke Mauerwerk sind selbst heute noch da. Baumalleen umsäumten die Festung, Alleestraßen führten hinaus. Zwölf Tore bildeten den Zugang, den ganzen Tag jagten und rasselten Wagen, die Fremden rühmen die weise Anordnung der Verkehrspolizei, daß einzelne Tore nur einfahrenden, andere lediglich ausfahrenden Wagen dienten. Längst ist die innere Stadt zu klein, zu eng, zu hoch, zu stickig. An 270 000 Menschen wohnten

1822 in dem gesamten Wien, fast der fünfte Teil davon in diesem Innern. Dazu kam, daß während des Tages ein beträchtlicher Teil der Vorstadtbewohner die innere Stadt aufsuchte, als Käufer, Angestellte, Beamte. Es war kein angenehmer Weg. Man erstickte im Staub, „eine weite und öde Ebene" lag zwischen Stadt und Vorstädten, sie war oft nur mit einem vorgehaltenen Tuch zu passieren, wenn man nicht den Atem verlieren wollte. Demgemäß waren die Mieten in der inneren Stadt, in der alles wohnen wollte, sehr hoch. Die Räume zu ebener Erde kamen nicht in Betracht, im ersten Stockwerk war es vor Staub und Wagenlärm nicht auszuhalten, erst das zweite wurde begehrt. Der Hausherr, in Wien eben Haus-Herr, hatte die große Macht, die ihm der Seltenheitswert seines Besitzes verlieh. Er war Respektsperson und konnte bloß von dem Ertrag des Hauses auskömmlich leben; das blieb übrigens so bis zum Weltkrieg. Arndt gibt für die letzten Jahre des achtzehnten Jahrhunderts Zahlen an. Die Miete kostete noch im vierten Stockwerk der inneren Stadt neun Gulden bei sehr mäßigen Möbeln, in der Vorstadt drei bis vier, während man um einen halben Gulden drei Speisen und noch einen Kuchen, alles wohl zubereitet, im Wirtshaus erhalten konnte. Die Wohnungen waren viel teurer als selbst in Paris. Dennoch kamen damals jährlich vierzigtausend Fremde nach Wien, meist Geschäftsleute (von denen vielfach Serben, Bulgaren, Rumänen, Griechen, Türken ihre bunte Nationaltracht trugen), Leute aus der Provinz, zumeist wohlhabende, die ein Anliegen bei den Zentralämtern betreiben wollten, Flüchtlinge aus dem kriegsbedrohten westlichen Europa, Patrioten, die sich in dem Deutschland Napoleons unsicher fühlten — von der Kongreßzeit abgesehen, in der die Zahl der Fremden auf hunderttausend stieg. Schon Maria Theresia wollte neues Wohngelände schaffen; aber dazu kam es erst hundert Jahre nach ihr. Unter Kaiser Franz blieb alles beim alten, eben weil es alt war. Die Raumnot zwang Alt-Wien (wie Neu-Amerika), in die Höhe zu bauen. Es gab 1795 nur 6 ebenerdige, 188 zweistöckige, 457 dreistöckige, 376 vierstöckige, 51 fünfstöckige, 6 sechsstöckige Häuser und sogar 1 siebenstöckiges; aber 1799 wurde verboten, den Häusern einen fünften Stock aufzusetzen, um die Gesundheitsverhältnisse Wiens nicht noch

mehr zu verschlechtern, wohl auch wegen der elenden Treppen, über die alles klagte. Staub, Treppen, Tanzwut und allzu leichte Bekleidung der Frauen sollen, wie man damals herausgefunden hatte, die arge Wiener Schwindsucht verschuldet haben, an der jeder sechste Einwohner starb.

Und wie sah es in einer Wiener Wohnung aus? — Ich spreche nur von den Bürgerstuben, deren Empire- und Biedermeier-Einrichtungen wir heute sosehr schätzen und lieben. „Möbel mit Nußholzmaser belegt hatten das Kirschholz verdrängt, ja selbst Mahagoni prunkte als Erzeugnis unbekannter Länder. Die Zimmerwände hatten das altfränkische Tapetengewand abgelegt und die Schminke des Malers angenommen. Holzbronze gab allenthalben Zeugnis von dem Fortschritt der Technik. Venezianische Alabastervasen, französisches Spiegelglas, sogar gegossenes Glasgeräte aus England, italienische Wachsblumen unter Glasstürzen, Uhren mit beweglichen Figuren, welche die Stundenschläge hämmerten, Potpourris, gestickte Tischdecken und Spucknäpfe mit Lavendel gefüllt huldigten den Revolutionsideen des Geschmackes ... Die Hinterstuben waren die Travestie davon; hier war alles vorhanden, was im Salon ergötzte, nur in mehr trivialer Beschaffenheit.“ Die Zeitgenossen, an Maria-Theresianische Solidität gewöhnt, sprachen von Revolution, von Gerümpel; wir bewundern an den erhaltenen Resten solcher Einrichtungen das „durchdringende Stilgefühl in jedem einzelnen Gegenstand“, an den wenigen erhaltenen Interieurs die Atmosphäre, der selbst „vielfach störende Umgebung“ kaum Eintrag tun konnte. (Tietze.)

Und das äußere Bild der Stadt? — Es ist bestimmt durch die Wandlung der Zeit zu Bürgerlichkeit, Genügsamkeit, Nützlichkeit, künstlerischer Autarkie; die Epoche der Weltläufigkeit, wie sie Barock und Rokoko kennzeichnet, war zu Ende. Man wußte sich nicht mehr eins mit dem Gestaltungswillen einer ganzen Welt, sondern hatte sein Österreichertum, wie es sich in der Gründung des Kaiserreichs politisch aussprach, wie es die Zensur eines Metternich behütete, die Gesinnung des Herrschers vorstellte. Das sollte bewahrt, Vorhandenes erhalten werden; nur aus Fürsorglichkeit wurde noch weitergebaut. Die Nutzbauten eines Josef, Kasernen, Krankenhäuser, Amtsgebäude, durften

sich ausbreiten. Noch gelang der Zweckbau der Technischen Hochschule, auch für das Wien von heute bezeichnend, „Denkmal Meines Strebens ... die gemeinnützige Ausbildung Meines lieben und getreuen Bürgerstands zu fördern", wie der Kaiser in der Widmungsurkunde sagte; der Erbauer hieß Schemerl von Leytenbach (nur ein Name und doch der Klang dieser ganzen Zeit); er war Akademieschüler des Tessiners Peter von Nobile gewesen, der immerhin aus der großen italienischen Welt kam. Sonst gestalteten Strenger, der „deskriptive Geometrie" lehrte, und Kornhäusel das Neue, das zur Gestaltung kam; selbst Paläste (Palffy, Rasumofsky) zeigten, verglichen etwa mit dem Palais der Grafen Fries auf dem Josefsplatz, den Zug zur Sachlichkeit und Zweckdienlichkeit. Hoch und streng wird das Zinshaus angelegt, nur in den Vororten antikisiert die Kunst und gönnt sich größere Freiheit. Immerhin war die Stadt, die Schubert sah, in ihrem Bild noch nicht entartet; sie durchmaß die vorletzte Epoche eines eigenen und wirklichen Geschmacks.

Der Verkehr, die City-Bildung, der Lärm, all das Weltstädtische, wie man es sonst, in deutschen Landen wenigstens, nicht gewohnt war, trieb die Wiener hinaus in die Vorstädte, in das Gebiet innerhalb des alten Linienwalls. Der Wall hatte elf Tore, die bei Nacht geschlossen wurden, auf Verlangen aber jedesmal geöffnet werden mußten; Fremde gaben hier ihren Paß ab. Heute liegt ein beträchtlicher Teil der Stadt noch außerhalb dieser Linie; aber das waren zu Schuberts Zeiten Dörfer. Noch die alten Vorstädte verloren, wie Lichtental, eben erst den Dorfcharakter, es wuchs rasch eine Gasse über die andere hinaus, alles wurde zugebaut, überall, wie die Zeitgenossen raunzten, Fabriken angelegt, besonders auf dem Schottenfeld und auf dem Neubau. Es gab vierunddreißig Vorstädte, Lichtental wird als zweiunddreißigste aufgezählt; dabei unterschied man ursprünglich Vorstadt von „Freigrund", der anfangs ländlichen Siedlung, wie etwa der Himmelpfortgrund eine war, auf dem Schuberts Geburtshaus stand. Erst seit 1784 hatten die Vorstädte einheitliche Zivilgerichtsbarkeit beim Wiener Stadtmagistrat, aber die „Polizei" unterstand noch immer der Grundherrschaft, so dem Schottenstift für Schottenfeld, dem Dom-

kapitel für Mariahilf, der Herrschaft Liechtenstein für Lichtental mit damals 6500 meist kleinbürgerlichen Einwohnern.

Vom Glacis bis zu den Vorstädten war die Entfernung ungefähr sechs- bis siebenhundert Schritte. Dann begann eine andere Welt. Sich draußen anzusiedeln war für den Wiener ein Entschluß; Caroline Pichler, die es tat, läßt das noch deutlich merken. Anders waren die Straßen und ihre Beleuchtung, die Häuser, das Pflaster. Sonst galt das Wiener Pflaster als gut, die Säuberung der Straßen in der inneren Stadt als vorzüglich: Sie wurden alle drei Wochen gereinigt, was nur drei Tage dauerte. Viertausend Laternen brannten im innern Wien, man entzündete ein Gemisch von Leinöl und Schweinsfett, es gab eine äußerst umsichtige, energische und diskrete Verkehrspolizei. Aber in den Vorstädten...! Immerhin war die Josefstadt schon gepflastert, es war nicht so stickig da draußen, es gab Gärten, und mit der Zeit verwischten sich „die früheren grellen Abstände der verschiedenen Rassen der Vorstädter, und diese glichen sich allmählich wie die Bewohner der Stadt Wien aus". Doch bildeten die josefinischen Wohlfahrtsanstalten etwa in der Alservorstadt und das großartige Institut der Barmherzigen Brüder in der Leopoldstadt Örtlichkeiten für sich; die Leopoldstadt erhielt sich überhaupt am längsten gleichsam als Insel im Häusermeer. Hier vor allem strömten die Fremden zusammen; die Nationaltrachten zeigten, wie nahe Wien dem Balkan, dem Orient war und ist — nach Metternichs Wort gar: Asien. Die besondere Urwüchsigkeit der Leopoldstädter Bevölkerung, in der Fischer und Donauschiffer den Ton angaben, erwies sich in den Parodien und Typen der richtigen Volksbühne, des Leopoldstädter Theaters.

Es gab viel Wohlstand und Behäbigkeit in Wien, prächtige Kaufläden mit schön gemalten Schildern, an denen sich auch Künstler betätigten, es gab Handwerker mit einem Jahreseinkommen von fünfzigtausend Gulden, es gab viele Märkte mit einer Fülle von Lebensmitteln, ja Leckerbissen, viel Aufwand, tolles Gewühl auf den schmalen Straßen und Gassen, Fuhrwerke, besonders die Fiaker, die einander nur so überjagten; zweitausend eigene Wagen und neunhundert Mietfuhrwerke wurden gezählt, der Lastwagen nicht zu gedenken. Es gab auch

viel Elend, viel Besitzlose, schlimme Umschichtungen der Vermögen durch Kriege und Geldentwertung. Doch muß gesagt werden, daß sich die Wiener Armut damals leichter tragen ließ, daß eine starke Lebenslust durchschlug, daß die Zeit ihre Fröhlichkeit und Liebenswürdigkeit auch dort nicht aufgab, wo sie von Katastrophen nicht mehr allzuweit entfernt schien. Gerade Schuberts Leben läßt das, uns Heutigen oft allzu deutlich, merken. Jedesfalls war der Fremde gern in dieser Stadt mit der angenehmen Bevölkerung, den billigen Preisen — besonders wenn er aus Norddeutschland kam. Sie bot soviel zu sehen, soviel Kunst und besonders Musik, so reiche Sammlungen, ein so angenehmes Leben; ein Gast hatte überall Zutritt, und die Behörden ließen ihn im allgemeinen in Ruhe.

Von Lichtental zur „Linie" ist es nicht mehr weit. Es war eine Zone von Kleinbürgern, dann kam offenes Land, die Weinbauern rückten bis vor das Linientor, Sommervillen des Adels, reicher Bürger waren über die Hügel verstreut, zuletzt führten ländliche Wege in die Dörfer am Wiener Wald. Wer eine Reise tat, kam gar über Mödling hinaus nach Baden, der Thermenstadt, einem Lieblingsgebiet naturschwelgerischer Biedermeierei, die sich's auch etwas kosten lassen durfte. Beethoven war Badner Gast, für Schubert war es zu weit, zu teuer. Er hatte es nah nach den Dörfern am Hang des Kahlenberges, den Weindörfern Grinzing und Sievering, er ist auf größeren Fahrten nach Nieder- und Oberösterreich gekommen, ins Salzburgische, nach Graz, zweimal sogar in das benachbarte Ungarn. Nicht weiter. Deutschland blieb ihm fremd, weder Paris noch London noch auch Italien haben ihn — wie die anderen großen Musiker — gebildet. (Freilich hatte ja auch der weltweite Kant sein Königsberg nie verlassen!) Die Vorortdörfer, ihre entzückenden Höfe, in denen oft der „heurige", neue Wein, wie er vom nahen Gewächs kommt, geschenkt wird, wozu eine besondere Art Musikanten aufspielen, Volkssänger ihre derben, spottlustigen, manchmal aber auch übergemütvollen Weisen vortragen — diese Vororte haben dem empfänglichen Schubert die Volksmusik eingegeben. Oft und oft glaubt man sie in idealer Verklärung in seinen Werken klingen zu hören, und dann ersteht, dem Wiener besonders, der unverlierbare und, wie weit er auch weile, unvergeßliche Reiz dieser

heißgeliebten Gegend, die kein Vergnügungsbetrieb völlig verunstalten konnte. Diese Hügel, Weinberge, Wälder, traulichen Rastplätze, Blicke auf Strom, Ebene, ferne Berge, nachts auf die erleuchtete Stadt zu Füßen, das ist die rechte Wiener Landschaft — ein paar Takte aus jedem noch so pathetischen, noch so sehr welt-allgemeinen Werk unseres Schubert zaubern sie herauf — jedem, der es einmal vor Augen gehabt hat, dem Wiener aber zumeist, und nur er ermißt vielleicht so ganz die Musik seiner Welt, seine Welt in Schuberts Musik.

In diese wienerische Nähe fährt man von der „Linie" aus mit einer Gesellschaftskutsche, dem „Zeiserlwagen", etwa nach Nußdorf. Und nun wird ein solcher Ausflug Schuberts beschrieben: In zwei Wagen fahren die Gäste einer befreundeten Familie ab. Man nimmt dort draußen ein herrliches Mittagmahl ein, „wo es sehr heiter zugeht". Es wird getanzt, gesungen, musiziert. „Dann wurden allgemein gymnastische und Taschenspieler-Kunststücke gemacht." Abschied und Heimfahrt in derselben Ordnung. Abend in Wien im „Grünen Anker". „Spaun erklärte noch, er habe die Fahrt nach Nußdorf aufgewichst", also bezahlt, „und er wurde fast böse, als wir doch rechnen wollten. Um halb zwölf trennte sich alles herzlich und ging schlafen."

Das ist ein Idyll nicht nur dieses Freundeskreises, nicht nur der Landschaft, nicht nur der Zeit, es ist auch ein Stückchen Wien, und nicht nur von damals. Man hat Wien, die Wiener von außen her wie von Wien aus oft gescholten und nicht immer mit Unrecht. Häufig war diese Stadt mißleitet. Niemals jedoch war sie reizlos und gemein. Eben die Landschaft wird das Talent der Wiener Bevölkerung gebildet haben, ihre Offenheit, ihren guten Sinn für Form, Milde, Verträglichkeit, Schönheit. Und die Geschichte: Der Überrest keltischer Wandlungsfähigkeit und Schauspielerei, die Zugehörigkeit zu einer der Grenzmarken Römischen Weltreichs, die vielen Kerben der Völkerwanderungszeit, die Nähe Böhmens und Ungarns bei deutscher Grundeinstellung; abermals wird das Land um Wien Mark, wird dann Schauplatz der Kämpfe vor der Vereinigung aller österreichischen Erblande, schützt Europa vor dem Türkeneinfall. Eine Zeitlang ist Wien Hauptstadt des Reichs, in dem die Sonne nicht untergeht; dann wenigstens des Heiligen Römischen Reichs Deut-

scher Nation, vor allem aber eine italienische Geisteshauptstadt, in der eine besondere italienische Literatur, italienische Musik erblüht. Auch Spanien hat dem Hof seine Tradition geschenkt. Die Erblande werden immer straffer von Wien aus regiert, der gesamte Adel an den Wiener Hof gezogen und alles, was mit dem Adel, einem erstarkenden Bürgertum zu tun hat und von daher besseres Fortkommen erhofft. Wien saugt viel Begabungen auf, gleicht sie sich an, es ist eine Stadt der Rassenmischungen, einer besonderen österreichischen, selbst innerhalb Österreichs nur hier gedeihenden Eigenart. Eines hat dieses Volk bewahrt: Bürgersinn und Mäßigung. Vielleicht fehlt der große Enthusiasmus, verzettelt sich hier Begeisterung. Aber es gibt auch kein Extrem in bösem Sinn. Mag sein, daß ferner mehr Gutmütigkeit und „arrierierte Sentimentalität" (Reichardt) als Kunstgeschmack den Ausschlag gibt — diese Wiener sind ein Publikum. Sie finden Kontakt; ein Künstler, ein bedeutender Mensch findet ihn mit ihnen. Die Proklamationen Napoleons während der Besetzung sprechen nicht ohne Achtung von und zu den Wienern. Ihre Gutartigkeit wird allgemein gerühmt, ihr anständiges Betragen, gerade des eigentlichen Volks, ihre saubere Kleidung, die gute Haltung, die Standesunterschiede oft kaum merken läßt. Diese Menschen machen allgemein einen kräftigen, gesunden und selbst schönen Eindruck. Das gilt besonders von den Frauen, deren Anmut, Freundlichkeit, hübsche Erscheinung, Schick und gutes Betragen durchaus anerkannt wird. Den Wiener Frauen ist allerdings auch viel Böses nachgesagt worden: Sie ließen sich, man denke nur, sogar das Eintrittsgeld ins Theater zahlen, wenn ein Herr sie dahin begleitete... Sicherlich hat der Süden, und Wien ist Süden, das leichtere Blut, keine Prüderie; aber der „Führer" von Schmiedel hebt nicht ohne Stolz hervor, daß uneheliche Geburten, die gewöhnlich „zum Maßstab der öffentlichen Sittlichkeit" genommen werden, in Paris doppelt so häufig vorkommen wie in Wien. Wohlgesinnte Schilderer bezeugen demgegenüber, daß man in Alt-Wien weder von Dirnen noch von Betrunkenen behelligt wurde. Einer oder der andere beschwerte sich noch über die geringe Gabe der Wienerin, zu konversieren und gar auf Redouten zu intrigieren... Im ganzen ist wohl zu sagen, daß gegen eine

gewisse wienerische Anmut bei Frauen doch nichts aufkommt. Schuberts Melodien, seine Lieder sind ohne die Frauen, die sie zum erstenmal gesungen haben, nicht zu denken.

Vielleicht steht es im Widerspruch zu der wienerischen Gutmütigkeit, daß erst ein Jahr vor Schuberts Zeit die wienerischen Tierhetzen eingestellt wurden, und auch das wohl nur, weil das k. k. privilegierte Hetzamphitheater niedergebrannt war; der Ausdruck „Hetz" für Spaß ist übrigens im Dialekt noch erhalten. Vielleicht war es ein letzter Rest spanischer Bräuche in Wien. Tierquälerei als Sport wäre hier unmöglich. Schon in der Schubert-Zeit gab es kein Hetzen mehr.

Die Zeit verbürgerlichte, verbiedermeierte. Der Familienvater, auf dem Thron, ein „Vater seiner Untertanen" bestimmte sie. Der Adel dankte ab. Das geschah allgemein, und ein Polizeistaat konnte ihn auch nicht recht brauchen.

Ein klein wenig war der Adel nämlich Fronde. Wenn auf Wunsch des Kaisers seine größten Familien durch viele Monate in Wien bleiben mußten, so hatte das nicht nur dem Glanz einer Hofhaltung und Residenz zu dienen. Auch der kaiserlichen Sicherheit. In Wien war alles, auch der Adel, beaufsichtigt, und der Blick, die internationalen Beziehungen österreichischer Aristokraten reichten dem Hof zu weit...

Es umgrenzt das Bild, wenn nicht nur der Komponist Friedrich Reichardt von dem Adel als Förderer der Musikkultur, von seiner seigneuralen Freigebigkeit erzählt, sondern auch ein Freiheitsmann wie Sealsfield das Lob der österreichischen Aristokratie sang, die viel wertvoller, gebildeter, liberaler sei als das vom Kaiser protegierte Beamten-Österreich. Hundertfünfzig Adelsfamilien residierten in Wien, darunter die Liechtenstein, Schwarzenberg, Lobkowitz, Esterházy, Czartoryski, Palffy. Das waren sicherlich keine Revolutionäre; aber Bemerkungen etwa der Gräfin Thürheim allein deuten darauf hin, daß der Adel das System des Kaisers, seine auf Absperrung gerichteten Bemühungen sehr wohl erkannte und verurteilte. Sealsfield nannte die Wiener Aristokratie nicht nur die liebenswürdigste, sondern auch die anständigste in Europa, rühmte ihren Gemeinsinn und ihre Kunstliebe und erinnerte daran, wie sehr sie darauf bedacht war, geistige Schönheit nicht nur selbst auszukosten, sondern

auch andern zugänglich zu machen: Galerien Liechtenstein, Esterházy, Lamberg, Schönborn! Diese Adeligen sind, nach Sealsfield, leutselige Menschen und mehr als andere geeignet, die Freuden des Lebens zu genießen und jedermann in ihrer Nähe zu beglücken. In diese Nähe zu kommen, war allerdings nur Fremden mit guten Empfehlungen und Künstlern, besonders Musikern, möglich. Die Hocharistokratie dieser Zeit war sehr exklusiv, hielt selber Hof, regierte, herrschte, richtete — die Liechtensteins etwa über 720 000 Untertanen; und wer nicht „aufgenommen" war, bekam weder durch Rang noch durch Beamtenwürden, Geld oder Heirat Zutritt. Es trafen sich also in den Salons, etwa bei dem wirklich frondierenden Prinzen de Ligne oder bei der berühmt schönen Gräfin Fuchs immer die gleichen Zirkel; sie langweilten sich übrigens nicht, es gab, bei aller Konvention, „ein Gemisch von Bildung und Natürlichkeit, wie man es nur in Österreich findet". Da war der Kreis der Gräfin Rasumofsky, deren Gemahl, eine Zeitlang russischer Gesandter, Beethovens Gönner war und ihm sein berühmtes Quartett zur Verfügung hielt (mit Schuppanzigh an der ersten Geige). Das Quartett hatte seinen lebenslänglichen Vertrag, durfte aber trotzdem öffentlich spielen und wurde noch bezahlt, als es längst nicht mehr im Dienst des Fürsten stand. Das Palais Rasumofsky war die Stätte der herrlichsten Feste während des Wiener Kongresses; nach einem solchen Fest brannte es mit allen seinen Schätzen und Sammlungen ab, wurde wieder aufgebaut, aber der Fürst fand an seinem Besitz keinen Gefallen mehr und löste die Hofhaltung auf. Privatkapellen, zum Hofstaat gehörend, fanden sich auch in anderen Adelshäusern. Haydn stand solcherart im Dienst der Fürsten Esterházy, sommers in Eisenstadt, winters in Wien, nur war er damit auch Diener und hatte in seiner früheren Zeit die fürstliche Livree zu tragen. Beethoven aber war durchaus Gast, wenn nicht Freund der aristokratischen Gesellschaft, betonte seine Unabhängigkeit und wurde, wo er sie angezweifelt glaubte, sogar schroff und launenhaft.

Schubert ist in solche Zirkel nie recht gelangt; nie ist ihm widerfahren, was Beethoven widerfuhr, der durch zwei Jahre bei dem Fürsten Lichnowsky wohnte, da mit den Familien des österreichischen Hochadels zusammentraf und auch dort jeden

Freitag das Quartett Schuppanzigh hören konnte; der Fürst ließ die ersten Werke Beethovens auf eigene Kosten drucken und veranstaltete in seinem Palais nach dem Mißerfolg des ersten „Fidelio" jene gemeinsame Beratung von Künstlern und Aristokraten, die Beethoven zu einer Umarbeitung der Oper bewegen sollte; als das an seinem Eigensinn zu scheitern drohte, beschwor ihn die Fürstin „halb kniend", und er gab nach. Auch waren es drei hochadelige Herren, Beethovens Schüler Erzherzog Rudolf, später Kardinal, und die Fürsten Kinsky und Lobkowitz, die Beethoven, als er 1808 einem Antrag des Königs Jérôme von Westfalen folgend, Wien zu verlassen gedachte, zum Bleiben bewogen, indem sie ihm eine lebenslängliche Rente aussetzten. In dem Vertragsentwurf, den Beethoven vorlegte, stehen die für Wien und seine Gesellschaft bezeichnenden Worte: „Beethoven hat ... soviel Vorliebe für den Aufenthalt in dieser Hauptstadt, soviel Dankbarkeit für die vielen Beweise von Wohlwollen, welche er darin erhalten hat und so viel Patriotismus für sein zweites Vaterland, daß er nie aufhören wird, sich unter die österreichischen Künstler zu zählen und daß er nie anderwärts seinen Wohnort nehmen wird, wenn ihm die [von anderswo gebotenen] Vorteile hier nur einigermaßen zustatten kommen." Lobkowitz, ein leidenschaftlicher Freund der Musik und der Kunst überhaupt, hatte eine Zeitlang nicht nur ein Hausorchester, sondern auch einen Sängerchor und ließ ganze Opern in seinem Palast aufführen, dort auch „zu jeder Tagesstunde Proben neuer oder neu aufzuführender Werke veranstalten, nach Bedarf auch zu gleicher Zeit mehrere in verschiedenen Sälen" (Reichardt). 1804 wurde im großen Saale des Palastes (jetzt tschechoslowakische Gesandtschaft) die „Eroika" von einem Orchester des Fürsten unter Beethovens eigener, freilich nicht mehr sicherer Leitung gespielt, übrigens gleich dreimal hintereinander. Eine öffentliche Aufführung dieses Werkes wäre zu schwer und zu gefährlich gewesen. Durch seine Freigebigkeit und durch die Geldentwertung kam dann der Fürst später selbst in Verlegenheiten ...

Eine besondere Bedeutung hatten auch, allerdings vor Beginn der eigentlichen Schubert-Zeit, die musikalischen Bemühungen des Gesandten, sodann Präfekten der Studienkommission, Ger-

hard van Swieten. Er veranstaltete jeden Sonntag vormittag in seiner Wohnung Aufführungen namentlich der damals noch wenig bekannten Werke von Bach und Händel. Mozart hatte für die sogenannten Akademien, die der Adel auf Anregung van Swietens im Festsaale der Hofbibliothek gab und bezahlte, Oratorien von Händel, so den „Messias" bearbeitet. Für Haydn stellte van Swieten den Text der „Jahreszeiten" zusammen. Beethoven mußte dem schon alternden Herrn Präfekten noch spät nachts Fugen von Bach vorspielen.

Wenn also Reichardt den Wiener Adel den musikalischesten von Europa nennt, hat er wohl nicht zuviel gesagt. Und auch Gentz irrt wohl kaum, wenn er etwas emphatisch ausruft, man müsse die Knie beugen, wenn man erwäge, was Wien „in der gesellschaftlichen Verfassung" Europas bedeute. Das hatte nun freilich auch seine minder guten Seiten. Selbst diese reichen Herren lebten, und nicht nur als Mäzene, noch über ihre Verhältnisse: Die Lobkowitz, Palffy, der Theaterpächter Baron Braun, der sogleich zu nennende Graf Fries, ja selbst Fürst Esterházy, der mit einer kostbar gekleideten Leibgarde einherzog und ein perlenbesticktes Kostüm trug, dessen Instandhaltung allein dauernd ein Vermögen erforderte; er kam denn auch gelegentlich mit einer Schuldenlast von dritthalb Millionen unter Kuratel, war aber dermaßen bewuchert worden, daß er von dieser Summe nur eine Million wirklich erhalten hatte. Auch den Damen der Gesellschaft wurde viel Böses nachgesagt, doch erklärte eine von ihnen, es sei damit nicht schlimmer als anderswo auch: daß Tugend als solche nicht gerade höher geschätzt werde, wogegen das Laster einen gewissen Reiz verleihe.

In diesen adeligen Kreisen speist man um drei Uhr zu Mittag, bleibt bis sechs und kann um neun schon wieder zur Abendtafel kommen; inzwischen wird die Praterfahrt eingeschoben. Nach dem Abendessen öffnen sich die Salons, man musiziert, spielt oft ganze Opern, stellt lebende Bilder, läßt vom Hausquartett Kammermusik aufführen. Und da ist es der Ehrgeiz des Hausherrn, wenn möglich neue Werke der von ihm geförderten Komponisten hören zu lassen. Im Fasching wird statt dessen getanzt bis zum lichten Morgen, die Damen kleiden sich um und fahren in den Prater. Am Tag darauf findet sich die Dienerschaft des

Gastgebers bei den Geladenen ein und nimmt Trinkgelder in Empfang.

Die Person des Grafen Fries führt zu einer zweiten Adelsgesellschaft, dem Leonischen Adel, so benannt nach den leonischen Gespinsten, die mit Gold nur überzogen sind. Das sind die Neugeadelten, besonders Bankiers und reiche Kaufleute, dann auch Adelige minderen Ranges. Außer den Grafen Fries, die jüdisch-schweizerischer Herkunft waren, gaben die Bankleute Arnstein, Eskeles, Geymüller, Hönig von Henikstein der Gesellschaft und der Kunst dieser Stadt ihr Gepräge. In ihren Salons verkehrte auch die Hocharistokratie, die hohe Beamtenschaft, die Träger von Bildung und Besitz. Auch hier gab es großen Aufwand, unbegrenzte Gastfreundschaft, reiche Kunstgenüsse. Zu dem Grafen Moritz von Fries, der mit einer Prinzessin Hohenlohe verheiratet war, kam auch Beethoven; die Freigebigkeit der Familie war berühmt wie ihr Kunstsinn; ein Bildnis, das sie darstellt, von Gérard gemalt, wird von Goethe beschrieben. Der Palast auf dem Josefsplatz barg große Schätze. Und auch die Grafen Fries ruinierten sich. Es war bereits die Zeit des Bürgertums. Schon eröffnet dieses die Salons seiner bescheidenen Wohnungen, Gelehrte, hohe Beamte, schöngeistige Frauen haben hier gleichfalls ihre Kreise, sehen die schöne und zum Teil sogar die große Welt, die Künstler, die Fremden. Musik verbindet auch hier die Geister, lockt auch hierhin die Hocharistokraten, die sogar mitspielen, wie die Fürstin Kinsky bei dem Klavierfabrikanten Streicher. Der berühmte Professor der Medizin J. P. Frank gab musikalische Abende, der Staatsrechtslehrer Zizius, der Hofagent (d. i. Rechtsanwalt) Sonnleithner. Dies ist schon Schuberts Gesellschaft, hier sein Boden. Der literarische Salon des Bürgertums war das Haus der Caroline Pichler. Hier war die Stätte patriotischer Bemühungen, der Sehnsucht nach Befreiung Deutschlands vom napoleonischen Joch, die hohe Schule für künftige Staatsbeamte, ein Zirkel der Romantik; es wurde auf gute Sitten gehalten, um zehn Uhr waren die Abende in diesem Vorstadthaus zu Ende, während die bürgerliche Gesellschaft sonst bis elf zusammenblieb ...

Eine Mischung aller Gesellschaftsschichten ergab sich bei den

großen öffentlichen Musikaufführungen, von denen noch die Rede sein wird, und im Fasching, besonders bei den Redouten. In den glänzenden Redoutensaal der Hofburg kam selbst die Kaiserin Maria Theresia, Franzens zweite Frau, sprach Leute jedes Standes an und tanzte mit ihnen; sie wechselte am gleichen Abend mehrmals Maske und Kostüm, um ja nicht erkannt zu werden. Auch bei diesen Gelegenheiten bewährte sich die Wiener Anmut, die, nach Varnhagen, alles Anstößige verschwinden macht. Leichtlebigkeit, nicht Leichtsinn, war das glückliche Erbe einer Bevölkerung, die unter Kriegs- und Wirtschaftsnot genug zu leiden hatte. Mit der Kriegsnot ging es freilich so, daß sie Lebenslust und Lebenstaumel nur steigerte; man genoß jedes Fest, als sollte es das letzte sein, und auch die Frauen hatten keine Zeit zu verlieren. Es kamen die großen Verluste, kam allgemeine Trauer. Aber im Jahre 1808 „war aller Kummer wieder vergessen". Die Hochzeit des Kaisers mit seiner dritten Gemahlin Maria Ludovica gab die Gelegenheit zu besonderen Festlichkeiten. Doch, so berichtet Reichardt, „ist der ehemalige große Aufwand sehr beschränkt, der freie Zutritt zu den Tafeln der großen Häuser ... nicht mehr so allgemein als ehemals; Künstler scheinen nur noch darin eine glückliche Ausnahme zu machen. Die Tafeln sind lange nicht mehr so üppig, splendid serviert, wiewohl äußerst fein und immer noch reich". Dann kam, 1809, die Besetzung und ihre Leiden; es gab keine Lebensmittel, die reichen Leute waren geflohen, wer von ihnen abhing, verarmte bei den immerfort steigenden Preisen. Der Schönbrunner Friede brachte eine tiefe Depression, Erschütterung der patriotischen Autoritätsgläubigkeit; aber die Lebenslust flammte bald wieder auf. Freilich zerstörte das Finanzpatent von 1811, das überfallartig das Papiergeld auf ein Fünftel des Nennwerts herabdrückte, um die Staatsschulden zu vermindern, große Vermögen und viele Existenzen. Die Stadt überwand auch das. Der Sieg gegen Napoleon, der Kongreß gab für drei Jahrzehnte Frieden, bürgerliche — wenn auch nur bürgerliche — Lebensfülle und Lebenslust.

Man darf aber Wien nicht für die Stadt der Phäaken halten. Wien arbeitete, noch nicht in dem Tempo unseres Jahrhunderts, aber schon mit beginnender Industrie: Seidenmanufakturen der

Vorstadt Neubau (des „Brillantengrundes"), Porzellanfabrik in der Roßau, Metallwarenerzeugung, Gold- und Silberarbeiten, Spitzen und Borten. Bedeutend war auch der Handel. Die Kriegsereignisse erschütterten ihn nicht, und er behielt bis in die neueste Zeit die Vorteile Wiens am Rand des Ostens; in der Levante galt Österreich, sein Geld, die Solidität, die kluge Anpassung an das Kreditbegehren der balkanisch-morgenländischen Kaufmannschaft; es gab vererbte Handelsfreundschaften, die gelegentlich auch der Politik zugute kamen oder doch hätten kommen können. Nein, Wien war keine Lasterstätte, sosehr es dafür, namentlich in Deutschland, verschrien wurde; es baute und baute auf. Daß eine gewisse Lässigkeit, damals wie heute, vorkam, daß dem guten Gräffer die Pflasterer, die er fragte, warum sie denn in so kurzen Zwischenräumen wieder an der nämlichen Stelle arbeiteten, zur Antwort gaben, sie müßten es doch einrichten, daß sie auch in Hinkunft zu leben hätten — das darf nicht verallgemeinert werden.

Es fehlte dem Bürgertum auch nicht an Bildungsbestrebungen und Bildungsstätten. Wien hatte die alte, damals von viertausend Hörern besuchte Universität, zureichende Mittelschulen, um die sich eine hohe Regierung wenigstens bemühte. Maria Theresia ließ 1771 die erste „Normalschule" einrichten, so genannt, weil sie allen Schulen der Monarchie zur Norm dienen sollte. Eine Normalhauptschule, verbunden mit einer Lehrerpräparandie, bestand seit 1775 bei St. Anna — hier ist auch Schubert zum Schulgehilfen vorbereitet worden. Diese Schule wurde zu Beginn der zwanziger Jahre von 1700 Schülern besucht; Lehrgegenstände waren Religion, Lesen, Schreiben, Rechtschreibung nebst Schönschreibkunst und Anfangsgründe der Rechenkunst — alles das zur Vorbereitung für die Gymnasialstudien. Die „Trivialschulen" unterrichteten die Gegenstände der untersten Volksschulklassen; in der Stadt gab es fünf, in den Vorstädten dreiundfünfzig. Die Lehrerschaft war, wie gerade das Beispiel von Schuberts Vater und seinem Bruder Ferdinand bezeigt, trotz schmalen Einkünften ernst und tüchtig. An den höheren Schulen wirkten bedeutende Gelehrte, namentlich Juristen und Ärzte. Lähmend war die Zensur der Lehrbücher, das Bestreben der Behörde, im Grunde nur zum Be-

amten zu erziehen. Geistliche Schulaufsicht bestand lange vor dem Konkordat. Franz Schubert war ihr nicht freundlich gesinnt.

Es fehlte also weder an geistiger noch an wirtschaftlicher Regsamkeit, auch nicht an sozialem Sinn, Bevormundung aber hielt alles nieder. Noch ließ sich ein Zusammenhang mit den Strömungen in Deutschland, ja sogar in Frankreich spüren, immer noch ragten die Menschen der josefinischen Aufklärungszeit in diese Epoche hinein, noch wirkten Lessing und Herder auf das Wien Leopolds II., der nur zwei Jahre regierte, und auf die beginnende lange Regierung des Kaisers Franz, des patriarchalischen Herrschers der drei Schubert-Dezennien.

Sollte nicht auch von der Französischen Revolution die Rede gegangen sein? — In der Tat, es wurde eine „Jakobiner-Verschwörung" entdeckt, deren sich angesehene Militär- und Zivilpersonen schuldig gemacht hatten, wenn man es glauben will. Das neue Regime erhob unter großem Aufsehen die Anklage, brachte einen Offizier zum Tode, suchte wohl ein Exempel. Jedesfalls lastete von da an Polizei und Zensur schwer auf jeder Regung gegen den Untertanengeist, der einem ganzen Reich anbefohlen war. Immerhin vergaben die Wiener Leihbibliotheken noch die Werke eines Voltaire und Rousseau. Es wurde überhaupt unglaublich viel gelesen, fremden Autoren widerfuhr eine ungewollte Verbreitung durch Wiener Nachdrucke, gegen die es keinen Schutz gab; ja, die Regierung begünstigte sie, weil sie da Unbequemes vielleicht doch in einer angenehmeren Form unter die Leute bringen konnte. Schiller auf dem Theater, Goethe auch in seinen Romanen, Gedichten und betrachtenden Schriften war das tägliche Brot des Gebildeten in Wien; Gentz versicherte dem Weimarer Geheimrat, in Wien würde sich ein junges Mädchen schämen, in seinen Werken nicht Bescheid zu wissen. Die Romantiker, zu einem guten Teil persönlich anwesend, wurden nur so verschlungen, das Burgtheater brachte freilich von Schiller nur Schulausgaben für Erwachsene; es hatte längst aufgehört, das Nationaltheater Josefs zu sein, und senkte sich allmählich zum Komtessentheater herab. Aber zu ersticken war die Wucht dieser Werke auch da nicht, wo der Präsident der „Kabale und Liebe" in einen Vizedom, einen imaginären Be-

amten ohne leitende Befugnis, und Ferdinand in dessen Neffen verwandelt worden war — denn eine böse Obrigkeit, Auflehnung eines Sohnes gegen seinen Vater durfte unter keinen Umständen vorkommen. Vielleicht dachte sich manch einer nichts, wenn dieser Ferdinand hinausschrie, daß es eine Stelle in seinem Herzen gebe, wo das Wort „Onkel" keinen Widerhall fände — aber die meisten dachten sich etwas; man kannte das Original vom Lesen. Es wurde in literarischen Dingen viel geschmuggelt, und je weniger das freie Wort geduldet war, desto mehr wurde von Mund zu Mund der Witz eine Waffe, und die Gewohnheit, zwischen den Zeilen der erlaubten Zeitungen und Journale zu schreiben und zu lesen, eine Kunst ...

Der wienerische Witz, die Parodie, die Anekdote, die Sucht, die oft geschraubte Sprache der Burgtheaterverse und Opernhelden, diese ganze erhabene Welt in den Alltag hinabzuziehen, dem heraufkommenden Bürgertum und noch tieferen Vorstadtschichten gleichzumachen, lebte sich auf den Vorstadtbühnen aus. Eine Schar von fingerfertigen Theaterdichtern lauerte nur so auf neue Beute: kaum war ein tragisches Werk da, so entsprach ihm, oft schon nach wenigen Tagen, die Travestie. Mit dem größten Genie hat sie Nestroy gehandhabt — immer in schärfstem Gegensatz zu dem großen Komplex der Spießerei, ihrer Sittlichkeit und Autorität. Denn auch dieses sozusagen politische Interesse der Wiener Bevölkerung war lebhaft und gesund, es darf nicht nach den zensurierten Zeitungen und Journalen beurteilt werden, dem Gedankenkreis etwa der „Wiener Zeitung", des „Österreichischen Beobachters", der „Theaterzeitung" jenes famosen Bäuerle (der als gekränkter Herausgeber einmal gleich zur Behörde lief und sich als „hochderselben getreuester Knecht" bezeichnete); nicht nach dem „Sammler", der „Wiener Modenzeitung und Zeitschrift für Kunst, schöne Literatur und Theater". Das waren übrigens durchaus gutgeleitete, wenn auch manchmal — namentlich in Theaterdingen — auf das allgemeine Geschwätz abgelenkte Zeitschriften mit ernsthaften ästhetischen Untersuchungen, Berichten über fremde Länder und Bühnen, die noch die französische Provinz in ihren Kreis zogen, auch ernsthafte Kritiken aller Wiener Aufführungen und viele Nachrichten besonders über Vakanzen, Übersich-

ten über Neuheiten der Literatur und des Musikverlags brachten. Diese Wiener Zeitschriften erschienen zwei- und dreimal wöchentlich, hatten ihre Musikbeilagen, Reproduktionen von Theaterszenen und bunte Modenbilder, sie waren ordentlich redigiert und zeigen ein deutliches Bild der Zeit, freilich nur eins von vielen; die wirklichen Ereignisse der Geschichte wie der Kunst gingen häufig nebenher. Schon der Zensur wegen gab es damals, wie zu allen Zeiten, ein verborgenes, unbekanntes Wien.

Diesem verborgenen Wien gehört auch Schubert an. Ein eifriger Leser, scharfer Beobachter und Kritiker, vielfach auch durch das Theater gebildet, wird er den Zeitungen, Zeitschriften verhältnismäßig spät, wenigstens in seiner Größe, bekannt, wird auch, gar nicht so selten, mit wohlgesinntem Lob bedacht.

Solch geistiger Regsamkeit einer Stadt mußte oder müßte doch wohl ihre Verlagstätigkeit entsprechen — aber die Wiener Verlagsgeschäfte, häufig in der Hand von Eingewanderten, „Zugereisten", hatten häufig etwas Ephemeres an sich; nur einzelne bahnten wichtigen Werken den Weg und blieben wenigstens als Firmen bestehen. Selbst die Musikstadt Wien hat in dieser Hinsicht den Wettbewerb mit Leipzig erst in allerneuester Zeit aufgenommen. In der Beethoven- und Schubert-Zeit war ein wichtiger Kunst- und Musikverlag der von Artaria, 1770 von zwei Vettern italienischer Abkunft begründet, seit 1789 bis heute im gleichen Haus untergebracht. In die Firma traten verschiedene Mitglieder der Familie Artaria ein, traten dann wieder aus, desgleichen Giovanni Cappi und Tranquillo Mollo, die selbst in verschiedenster Vergesellschaftung Verlagshäuser gründeten. Das Haus Artaria war bis 1799 Beethovens Verlag — die Firma Cappi & Diabelli brachte (in Kommission) die ersten Lieder Schuberts an die Öffentlichkeit. Auch das 1801 von Josef Schreyvogl, dem späteren Sekretär und eigentlichen Direktor des Burgtheaters, gegründete „Kunst- und Industriecomptoir" verlegte Werke von Beethoven; Mitgründer waren zwei Onkel Grillparzers, Josef Sonnleithner und J. S. Rizy. Das Unternehmen ging zugrunde, Schreyvogl nahm sich den dadurch veranlaßten eigenen Bankrott so sehr zu Herzen, daß er eine Zeitlang in eine Irrenanstalt gebracht werden mußte. F. A. Hofmeister, Komponist und noch Mozarts Freund, er-

öffnete einen Verlag in Wien, bekam auch ein Werk von Beethoven und wurde einer der Mitbegründer des „Bureau de musique" in Leipzig, aus dem die Firma Peters hervorging. S. A. Steiner, 1815 bis 1817 ein Verleger Beethovens, besaß ein angesehenes Unternehmen nebst Druckerei und Zeitschriftenverlag in dem Paternoster-Gäßchen zwischen Graben und Kohlmarkt; Tobias Haslinger wurde Angestellter, dann Teilhaber Steiners und übernahm das Geschäft. In diesen Laden kam, wie Anselm Hüttenbrenner in viel späteren Jahren schreibt, wöchentlich ein paarmal vormittags zwischen elf und zwölf Uhr Beethoven. „Da war fast jedesmal Komponisten-Versammlung und Austausch der musikalischen Ansichten." Auch er, Hüttenbrenner, und Schubert hätten oft den Laden Haslingers aufgesucht, um sich an den „kernigen, mitunter sarkastischen Bemerkungen Beethovens, insbesondere wenn es wällische Musik galt", zu erfreuen. Daß auch Beethoven mit ausländischen Verlegern in Verbindung trat, wurde zwar in der Wiener Verlegerschaft nicht gern gesehen, mußte aber angesichts der von dort aus gemachten Angebote hingenommen werden. Schubert war im Ausland nicht berühmt genug.

Auf jederlei Regsamkeit aber lastete die scheele Fürsorge der Ämter, nur ja nichts zuzulassen, was zu groß hätte werden, was die Grenzpfähle hätte mißachten können. Es ging vom Kaiser aus. Bauernfeld, gewißlich nur ein Revolutionär für Salons, hielt in seinen Erinnerungen Franz dem Kaiser, der 1835 starb, diesen Nachruf: „Er war das verkörperte konservative System ... nichts geschah ohne, geschweige gegen seinen Willen. Dabei griff das Regierungsräderwerk wie eine wohlgeordnete Maschine fest ineinander. Es war aber bloß Mechanik, ohne Geist, ohne Seele ... Negation des Geistes, der absolute Stillstand, die Versumpfung, die Verdummung." Wo es anging, war der Kaiser sicherlich wohlwollend, fleißig, bemüht, alles persönlich zu schlichten, darum auch nicht unbeliebt. In seinen Theatern regierte er selbstherrlich, ließ etwa trotz Zensur Grillparzers „Ottokar" aufführen oder vermochte einen Schauspieler, der ein vorteilhaftes Angebot nach Deutschland bekommen hatte, in Wien zu bleiben. Er untersagte auch das Schießen im „Freischütz", allwo nur Pfeil und Bogen gebraucht werden durfte. Gleicherweise

Franz Schubert

Schuberts Zimmer

regierten auch seine Beamten. Wenn der unruhige Franz Gräffer, der als Verleger und Schriftsteller endete, 1810 um die Bewilligung nachsuchte, eine „Schlittschuhlaufanstalt" eröffnen zu dürfen, so wurde er „abschlägig beschieden", weil hier kein so rauhes Klima sei wie in Holland, weil die Schaulustigen einen gefahrlosen Ort umsonst bekämen, „von welchem verdrängt, sie leicht auf die Donau mit Gefahr sich wagen würden", endlich auch „weil die Polizei sich nur unnötigerweise neue lästige Aufsicht und Gehässigkeit zuziehen würde". Die Fürsorge ging so weit, daß besonders gestattet werden mußte, in einer Zeitschrift auch Theaterbesprechungen abzudrucken; die Namen der Schauspieler durften aber nicht genannt werden, damit sie von „liebloser Kritiküberei" keinen Schaden hätten. Auch war jede „literarische Fehde" zu verhüten; literarische Besprechungen indes wurden gestattet, obgleich der Besitzer der „Wiener Zeitung" gegen solche Konkurrenz Einsprache erhoben hatte. In einer Enzyklopädie mußte der Artikel „Bäuerle" entsprechend den Wünschen dieses Herrn abgeändert werden. Die Bewilligung zu einem Unternehmen „Jüdischer Plutarch" wurde untersagt, weil auch Personen genannt werden sollten, die, wie Sonnenfels, zwar jüdischer Abkunft waren, aber schon in ihrer frühesten Jugend zum Christentum übergetreten sind „und ihrer Hauptwirksamkeit nach nicht unter die Juden gerechnet werden können". Schreyvogl schrieb als Zensor einmal an den Rand einer Korrektur der Theaterzeitung: „Was soll man von solchem Tadel denken, wenn gleich darauf mittelmäßige Leistungen mit vollen Backen gelobt werden?" Aber er ließ das Urteil durchgehen, während um weniges später Deinhardstein als Direktor des Burgtheaters die Zensur an den Kritiken seines Hauses selbst vornahm und, was ihm nicht paßte, einfach wegstrich.

„Die Zensoren", sagt Castelli, „streichen überhaupt nicht nur nicht wenig, sondern sie setzen auch statt des Gestrichenen nach Belieben etwas anderes hin." „Es ist Pflicht eines jeden," meint dieser Schriftsteller, gleichfalls kein Radikaler, „einzelne Züge, deren er sich erinnert, zu erzählen und so der späteren Zeit Daten zu erhalten, ohne welche die unsrige, frühere nie ganz begriffen werden kann. Als ich anfing, zu schreiben, war ein gewisser Hager Vorstand der Zensur. Das war ein Engel gegen

Sedlnitzky (den Polizeigewaltigen Metternichs); allein dieser Engel verbot mir gleich mein erstes Stück ‚Der travestierte König Lear' mit dem Bemerken, daß ein König nicht lächerlich gemacht werden dürfe ... Nur in den Hoftheatern durfte ‚O Gott' gesagt werden; bei Stücken der Vorstadtbühnen wurde dafür ‚O Himmel' hingeschrieben. Selbst Anmerkungen, die gar nicht gesprochen wurden, veränderte er; so litt er niemals die Worte ‚er küßt sie', sondern schrieb immer darüber hin ‚er gibt ihr einen Kuß'." Schillers „Don Carlos" wurde unter der Bedingung erlaubt, daß der Prinz nicht in seine Stiefmutter verliebt sein dürfe. Ein Komponist hatte eine Sonate den Manen Hummels dediziert — auch Musikalien mußten der Zensur unterbreitet werden —, der Zensor forderte das Einverständnis dieser Manen. 1809, unmittelbar vor dem Franzosenkrieg, verfaßte Castelli ein Kriegslied, das die Zensur ihm verbot, dem Verleger aber erlaubte. Erzherzog Carl ließ es in vielen Tausenden von Exemplaren verbreiten, und dem Dichter widerfuhr das Schicksal, von Napoleon geächtet zu werden. Da er kein Geld hatte, sich durch Flucht in Sicherheit zu bringen, nahm er eine Audienz bei Kaiser Franz: „‚Ich bitte um Hilfe, Majestät ...' — ‚Sie sind also proskribiert worden? Warum?' Ich reichte de- und wehmütig das französische Amtsblatt hin und sprach: ‚Hier steht alles, bitte zu lesen.' Der Kaiser las, schüttelte den Kopf, zog die Stirne kraus und stieß dann ... barsch die Worte heraus: ‚Ein Kriegslied haben Sie gemacht? Wer hat Ihnen denn das befohlen?' Ich stand wie niedergedonnert, verbeugte mich stumm und ging ..." Aus Grillparzers Selbstbiographie: ‚Ich kam neben einen Hofrat der Hofzensurstelle zu sitzen, der mir schon öfter ... Freundlichkeiten bewiesen hatte ... Er begann das Gespräch mit der damals in Wien stereotypen Frage: Warum ich denn gar so wenig schreibe? Ich erwiderte ihm: er als Beamter der Zensur müsse den Grund wohl am besten wissen. ‚Ja,' versetzte er, ‚so seid ihr Herren! Ihr denkt euch immer die Zensur als gegen euch verschworen. Als Ihr »Ottokar« zwei Jahre lang liegenblieb, glaubten Sie wahrscheinlich, ein erbitterter Feind verhindere die Aufführung. Wissen Sie, wer es zurückgehalten hat? Ich, der ich, weiß Gott, Ihr Feind nicht bin.' — ‚Aber Herr Hofrat,' versetzte ich, ‚was haben Sie an dem Stück Gefährliches

gefunden?' — ‚Gar nichts,' sagte er, ‚aber ich dachte mir: Man kann doch nicht wissen —!'"

Es läßt sich denken, wie eine solche Institution schon bloß wirtschaftlich wirkte. Selbst wenn die Zensur etwas erlaubt hatte — das war durch Protektion oder mit Hilfe einer hübschen Schauspielerin bei Sedlnitzky noch eher durchzusetzen —, ließ sie noch nachträglich Blätter aus den gedruckten Büchern entfernen, wie das gerade Grillparzer mit seiner so gefährlichen Elegie auf dem römischen Forum widerfuhr. Buchhändler konnten sich nie getrauen, ausländische Werke, besonders Zeitungen und Zeitschriften, einzuführen, und ein vollständiges Exemplar von solchen war in den Lesegesellschaften selten. Wenn das geschriebene Wort solcherart von der Polizei beherrscht wurde, so war auch Gesprochenes, ja die harmloseste Äußerung, überhaupt das Privatleben jedes Menschen systematisch überwacht. Die Polizei hatte ihre Spitzel und „Naderer" überall, nicht nur in Österreich selbst; sie ließ Verdächtige oder auch nur irgendwie bekannte Personen, wo immer, „vigilieren", und über jeden einzelnen wurden endlose Relationen geschrieben. In jedem Haushalt spionierten die Dienstleute, der Hausmeister (Pförtner), Familienmitglieder horchten ihre nächsten Verwandten aus, und wenn Fremde mit fremder Dienerschaft nach Wien kamen, so stand diese nach wenigen Tagen im Dienst der Wiener Polizei. Alles mußte gelenkt und bevormundet werden. „Man will stumm Gehorsam bei den Beamten, Verdrossenheit und Verschwendungssucht bei der Aristokratie, Lebensfreude und Genußsucht bei der Bevölkerung" (Sealsfield). Der Biedermann oder Biedermeier, der ideale Untertan des Polizeistaates, sollte von der Welt und ihren Läuften nichts wissen, vom Zeitgeist nicht berührt werden — sonst aber ein gutes Leben haben: jede Art Ausschweifung war eher erlaubt als aufrechter Bürgersinn.

Darum ist die Schubert-Zeit so dumpf, aber auch so abgelenkt-fröhlich gewesen. Vergnügung war nicht ihre Signatur — wohl aber brachte man die Leute dahin, daß sie zu „leben" suchten. Und sie wußten zu leben!

Es gab eine Überfülle von Gaststätten und Kaffeehäusern — gerade diese waren ja für den Wiener seit langem nötig und be-

zeichnend. In den Gastwirtschaften waren die Möbel noch aus Eichenholz; bequeme breite Stühle mit hohen „tüchtigen" Lehnen warteten auf die Gäste, „da warf man sich hinauf, behaglich und sicher". Es gab keine Wandmalerei, keine Zimmerdekoration, kaum eine Uhr; dagegen große messingene Wandleuchter, auf jedem eine einzige Talgkerze. Die Tischwäsche war sehr sauber. Der Tisch bunt von den roten und schwarzen Salz- und Pfefferbüchsen aus Berchtesgaden; der Kellner in lichtgrüner Jacke mit roter Weste und Schürze und schwarzen Kniehosen sagte: Untertänigster Diener. Er bekam kein Trinkgeld, auch Speisekarten gab es nicht, dafür reichliche Portionen. Solcherart ging es im Wilden Mann, im Goldenen Ochsen, im Braunen Hirschen, im Matschakerhof, im „Gasthaus aller Biedermänner", wohl auch in Schuberts Anker zu. Außerdem gab es Bierhäuser, in denen geraucht wurde; Pfeife, versteht sich. In den siebzig Kaffeehäusern fanden sich wenigstens besondere Zimmer für Raucher. Die Kaffeehäuser waren häufig klein und winklig, wie das berühmte Kramersche, in dem nur, an sechs Tischen, zehn bis zwanzig Personen Platz fanden. Es gab Billards, ein paar Zeitungen, in manchen Cafés auch die „bekanntesten erlaubten deutschen, französischen, italienischen und englischen" Blätter. Zu haben war außer Kaffee, Tee, Limonade die biedermeierische Mandelmilch, auch Punsch, ein Lieblingsgetränk dieser Zeit und des Schubert-Kreises. Es gab ein Silbernes Kaffeehaus, darin alles aus eitel Silber und Mahagoni war — das Mahagoni galt älteren Leuten als raffiniert und sein Aufkommen als Verfallserscheinung, als Zeichen von Unsolidität in der Möbeltischlerei —, es gab die vielen Cafés im Freien, besonders am Donaukanal. Schon damals waren die Kaffeehäuser Treffpunkt unbürgerlicher Kreise, von der Polizei scharf überwacht, Heimstatt der Schriftsteller und Künstler. Damals wie heute ist da viel geredet, gelästert, geplant und gegründet worden. Schubert war selbstverständlich eifriger Kaffeehausgast, in den letzten Jahren häufig im Bognerschen Kaffeehaus in der Singerstraße. Aber fast alle diese Stätten sind längst ausquartiert worden.

Im Kaffeehaus hat der Wiener von jeher so recht „abreagiert". Der Biedermeier brauchte nur noch ein bißchen neuen, „heurigen" Wein in der Umgebung, „Landpartien" überhaupt, Spazier-

gänge in den Hauptstraßen oder auf der Bastei, den Prater, auf dem Weg dahin den Kasperl auf der Leopoldstädter Bühne und, wo immer, den Tanz, wenn möglich in besonders prunkvollen und glänzenden Räumen. Von der Theaterwut der Zeit haben sich noch Mären erhalten. „Castelli", so berichtet Bauernfeld, „erzählte mir, daß der Direktor Marinelli (des Leopoldstädter Theaters) an Sonntagen, wenn der Andrang an das noch geschlossene Theatertor bereits zur Mittagsstunde begann, im Übermut einige Silberstücke in den dicken Menschenknäuel hineinwarf und, wenn der süße Pöbel gar zu laut und ungestüm wurde, mit gebieterischer Stimme übers Fenster rief: ‚Still da unten, sonst lasse ich heute gar nicht spielen.' — Worauf sogleich das Publikum wie eine Herde Schafe zusammenschrak und lammfromm stillhielt." Waren es die größten Theaterzeiten Wiens? — Kaum. Sicherlich aber die, in denen die letzten großen Volksschauspieler die Menge faszinierten.

Immer hat der Wiener seine Zauberheime gehabt, die ihn von einer bösen Gegenwart und von unerlaubten Dingen (wie „Freyheit") abhielten und in ein Reich des Traumes brachten; jedes Kaffeehaus war ein solches Zauberheim, hinter dessen rauchigen Mauern die Welt verschwand — das Theater in Wien ein Paradies von mehr als Leinwand und Schminke. Es gab aber auch einen richtigen Feenpalast im Biedermeier-Wien, den Apollo-Saal, 1810 eröffnet. Der unwahrscheinlich große Bau in der freilich „weit entlegenen" Vorstadt Schottenfeld bot exotische Bäume, Teiche mit Schwänen, Wasserfälle, bewaldete Hügel, einen Gartensaal, einen großen Tanzsaal, der einen Park in der Dämmerung vorstellte, einen Spaziersaal mit Naturromantik, im ganzen 5 Säle, 31 Zimmer, 13 Küchen, 3 Glashäuser, 65 Öfen; 80 Kellner in himmelblauem Frack bedienten acht- bis zehntausend Besucher. Tausende von Kerzen brannten, ungezählte Spiegel warfen ihr Licht zurück. Schon wenige Tage nach der Eröffnung besuchten die Erzherzoge den Saal; der Kaiser kam; in der Kongreßzeit wurden hier glänzende Feste gefeiert; der Unternehmer aber, ein aus England eingewanderter Bandagist Siegmund Wolfsohn, mußte den Palast abgeben, dieser ging — Los des Schönen — auf Umwegen schon 1839 an eine Seifensiedergewerkschaft über, wurde Apollo-Kerzenfabrik und

brannte 1876 ab. Noch immer führt eine Apollogasse an der Stelle vorbei.

Ein Zauberreich von ganz anderer, weit bescheidenerer Art tat sich in der damals aufblühenden Tanzmusik auf; kleine Wirtsräume in der Vorstadt gaben den Zugang. „Wäre ich Despot," seufzte der Berliner Adolf Glaßbrenner in dem freundlichen Reisebuch „Bilder und Träume aus Wien", „eine Tonne Goldes spendete ich den Straußen und Lannern, daß sie mir die Köpfe meiner Untertanen wiegten und alle öffentlichen Gespräche stocken machten!" Das taten sie denn auch, und die Leute tanzten keineswegs die artige Ecossaise und den gesitteten Kontertanz, sondern den wilden, tollen, sittenlosen Walzer, „die Weiber wurden zu Bacchantinnen ... die Unschuld floh erschreckt aus dem Saal, der Tod lachte sich ins Fäustchen" ... Ein bißchen viel für den Tanz, der der heutigen Zeit in ihrer Entartung als Vorbild entgegengehalten wird! Josef Lanner, 1801 geboren, hatte schon in jungen Jahren seine Kapelle, der, im „Rebhuhn" in der Goldschmiedgasse, auch Schubert und Schwind gerne lauschten. Sein Bratschenspieler wurde mit fünfzehn Jahren (Lanner war damals achtzehn) Johann Strauß „Vater"; aber die beiden gerieten in Streit. Strauß wollte auch Walzer komponieren und gründete seine eigene Kapelle; Lanner sang ihm den Trennungswalzer nach. Schon war der Walzer alles. Was wäre ohne die deutschen Tänze selbst Schwammerl-Schubert gewesen, der ja den Freunden gern zum Tanz aufspielte, stundenlang, auch wenn sich die Tänzer so schnell drehten, daß er mit den dicken Fingern nicht nachkam.

Gelt, eine nicht ernst zu nehmende Stadt, dieses Wien! Aber gerade ihre Sehnsucht nach Rausch und Traum, Sehnsucht überhaupt, machte sie zu Beginn des Jahrhunderts zur Empore der Romantik. Es war die Hauptstadt eines großen, alten, universellen Reiches mit nicht bloß deutscher, sondern auch romanischer Kultur, die katholische Hauptstadt, der Hort des Widerstands gegen Napoleon. Ein Kaiser war da, der als Vater seiner Kinder hingestellt wurde, ein begeisternder Heerführer aus dem Kaiserhaus, Erzherzog Karl, ein mächtiger Staatsmann, der die aufklärerische Revolution von den Grenzen Österreichs verwies; die Staatsideologie der Romantiker, dem Weltreich der Ver-

gangenheit zugewendet, vom Primat des Glaubens, des Gefühls ausgehend, hatte hier Raum. Dann brachte freilich der Sieg Sättigung, Bequemlichkeit, Abkehr von der Jugend, aber es waren auch schon die Tage der sterbenden Romantik. Als die Bewegung jung war, hatte sie viele der ihren nach Wien geführt. 1808 trafen die Brüder Schlegel ein. August Wilhelm hielt Vorträge über dramatische Kunst und Literatur vor einem Modepublikum aus den besten Kreisen; 29 Fürsten hörten zu. Friedrich Schlegel verfaßte die Proklamationen des österreichischen Hauptquartiers von 1809. Im folgenden Jahre erschien Bettina Brentano, danach ihr Bruder Clemens; Theodor Körner wurde in Wien Hoftheaterdichter, zog aber in den Freiheitskampf, vielleicht nicht allein als deutscher Jüngling, sondern auch, ein ganz klein wenig, als nicht völlig glücklicher Liebhaber einer Wiener Schauspielerin. Es kamen die Humboldts — ein literarischer Salon, wie ihn Caroline Pichler hatte, mußte dies alles aufnehmen —, es kam der Staatsphilosoph der Romantik, Adam Müller, auch er zu Vorlesungen, es kam Tieck, Justinus Kerner, der Wien als das Herz Deutschlands gegenüber dem Kopf Berlin pries, Varnhagen, damals Offizier, der den österreichischen Feldzug mitmachte und beschrieb, Jakob Grimm, dieser als Sekretär des Herzogs von Kurhessen. E. T. A. Hoffmanns Sehnsucht und Plan war Wien; das Leben zog ihn nach Bamberg. Am schönsten hat die Stadt und ihre Zeit wohl auf Eichendorff gewirkt, wie ja Schlesien, Eichendorffs Heimatland, dem Zug nach Wien seit jeher gern gefolgt ist. Die wienerischen Kapitel des Romans „Ahnung und Gegenwart" sind wenig bekannt geworden, um so mehr das Österreich des romantischen Wanderers im „Leben eines Taugenichts". Eichendorff sah das liebenswürdige, sonnige, weltfrohe Wien mit der Reinheit des eigenen Herzens und verklärte es zu dem, was es vielleicht nie war, aber in seinen besten Zeiten zu sein träumte ...

Deutsche Hauptstadt ist Wien im weiteren Vormärz nicht mehr geblieben, nie wieder geworden. Der Druck war zu stark, die Beweglichkeit zu groß, der Verfall zu sehr offenkundig. Die Gelegenheit war versäumt.

Aber deutsche Kunststadt — das war ja auch gerade damals Wiens Bedeutung neben der ideologisch-politischen — und größer

als diese. Das malerische Wien war Malerstadt, es erwachte damals die Landschaft und der Bürger, der sie belebte und darin schwärmte, nicht mehr Abenteurer wie Goethe in der Campagna, nicht mehr mythologisierend in der Art des Rokokos, sondern „tüchtig", als Wanderbursch ausschauend, oder als Villenbesitzer genießend. Der Name Waldmüller tritt hier hervor. Waldmüller ist eigentlich Revolutionär, so wenig das seine Bilder heute ahnen lassen, in stetem Kampf mit der Akademie, und die Anerkennung kam von außen, wie die mancher wienerischen Größen. Danhauser erfaßte die Innenbilder des Wiener Bürgertums, er starb jung, wie Schubert, und glich ihm in seiner Fröhlichkeit. Fendi, Eybl, Gauermann blühten, Füger porträtierte Bürger und Vornehme, Daffinger war der andere große Meister des kleinen Porträts, der Miniatur. Der Kongreß bringt Isabey und Lawrence nach Wien, die mit fremden, bewundernden Augen Wiener Schönheiten der großen Welt aufnehmen und festhalten. Kriehubers Lithographien werden förmlich ein Bildersaal der Zeit. Aber daneben entfaltet sich eine nazarenisch-religiöse Romantik — Führich — Leopold Kupelwieser (Schuberts „Kuppel") gerät in diesen Kreis; Schwind aber zieht statt nach dem Süden dieser Nazarener in deutsch-romantisches Gebiet, wird in München ansässig, kann aber das versunkene Wien der Schubert-Zeit nicht vergessen. Er ist einer der nächsten Freunde Schuberts gewesen, sieben Jahre jünger als er, Mitschüler Bauernfelds und Lenaus am Schottengymnasium; seine Briefe an Schubert ergehen sich in stürmischer Zärtlichkeit, und Schubert liebt ihn nicht minder. Des Malers Bilder sind durchtränkt von der Musik, der Landschaft, der Person seines Herzensfreundes, zu dem er in Erinnerungen wie in seiner Kunst immer wieder zurückkehrt. Noch in den sechziger Jahren malt er den berühmten Schubert-Abend bei Spaun, der alle Freunde von damals bildnisgetreu festhält. Schubert ist auffallend oft und gut porträtiert worden; er hat der Malerei der Freunde, trotz aller Benommenheit durch sein eigenes Schaffen, sicherlich auch mehr als bloß Aufmerksamkeit geschenkt, hat in der Welt dieser Maler wie in seiner eigenen gelebt.

Wenn man seine Beschreibung der Reise im Salzburgischen liest, denkt man unwillkürlich daran, wie sehr diese Art der

Naturbetrachtung übereinstimmt mit den gleichzeitigen Entdeckungen der Malerei; ungefähr in diesen selben Jahren ward sie der Schönheit der Stadt Salzburg und der Alpenlandschaft inne, die vorher nur als phantastische Staffage hatte wirken dürfen. Haydn sah die Schöpfung noch als „heiligen Bericht", Beethoven sentimentalisierte, wenngleich in edelstem Sinne, seine Kahlenberg-Landschaft: „Erwachen heiterer Empfindungen auf dem Lande"; erst Schubert schaute sie, um ihn rauschte der Wiener Wald, wie eben Wald rauscht. Nichts ist hier Literatur, Philosophie, Dekoration; alles lebt und wird, ohne Überschriften und Programm, reichste, höchste Natur — als Musik.

Wien war damals Malerstadt ebensosehr wie literarisches Zentrum. Sechshundert Künstler lebten nach den Angaben Pezzls in Wien, säuberlich eingeteilt und geordnet, so die vorhin nicht genannten „Geschichtsmaler" Agricola, Lampi, Ludwig Schnorr von Carolsfeld. Als „Landschafter" werden Jakob Alt und Olivier angeführt, unter den „Lithographen und Zeichnern" Fendi und Josef Trentschensky, der die ersten „Mandelbogen" drucken ließ, unter den „Kupferstechern" Passini und Rahl. 1816 wurde — Schubert hat sie besucht — die erste öffentliche „Ausstellung vaterländischer Kunstwerke" bei St. Anna eröffnet. Man sah den „Abschied des Landwehrmanns" von Peter Krafft, Bilder von Schnorr, Olivier, Reinhold. 1820 und 1822 gab es abermals solche Ausstellungen.

Was als österreichische Literatur heute lebendig ist, beginnt sein deutsches Sonderdasein in der Schubert-Zeit. Dominierend war der allgemeine deutsche Besitz, der sich damals so rasch und machtvoll erweiterte, von Klopstock über Schiller an dem nun erst reifenden Goethe hin zu Kleist und Jean Paul, Novalis und Hölderlin, E. T. A. Hoffmann. Ist solcher Reichtum den Zeitgenossen bewußt geworden? — Wohl kaum. Aber soweit diese Gegenwart ihn kannte, nahm Österreich daran teil; aufnehmend, nachschöpfend, umgestaltend. Die Namen der älteren österreichischen Generation gehören der Literaturgeschichte und nur dieser: Wenig weiß man von Sonnenfels, Ayrenhoff, Haschka, Blumauer, nicht viel mehr von den romantischeren Nachfolgern dieser Klassizisten, den Brüdern Collin, dem Bischof Pyrker, einem österreichischen Lesebuchschreck, der Caroline

Pichler — von ihren Memoiren abgesehen. Anders steht es um Hammer-Purgstall, der schon als Orientalist und Korrespondent Goethes seine Bedeutung hat, um Schreyvogl-West, den Förderer Grillparzers, Nachdichter der Spanier und Burgtheaterdramaturgen. Aber damals ging Grillparzer und Raimund, gingen auch schon Nestroy, Stifter, Lenau, Feuchtersleben, Bauernfeld auf; Grillparzer, Lyriker und zaghafter Aktenmensch, geriet durch Schreyvogl ans Theater, seine „Ahnfrau" und die „Sappho" hatten so gewaltige Wirkung, daß ihm sogar einige Kaufleute eine Aktie zugedacht haben sollen — o Zeit, die ihren Dichtern noch etwas zudachte! — Es entstand das „Ottokar"-Drama. Der Dichter nahm an den Schicksalen und Kämpfen der Musik lebhaft Anteil, trat mit Beethoven in Beziehung, sollte ihm sogar eine Oper schreiben; aber diesen Melusinen-Text erhielt dann Kreutzer. Grillparzer hatte nur noch die meisterliche Rede zu entwerfen, die an Beethovens Grab gesprochen wurde — er hat auch die viel besprochene Grabschrift für Schubert verfaßt. Raimund kam von der Schauspielerei, ein wienerischer Shakespeare, zur Poesie; seine Stücke zeigen genau den Weg, Titel wie „Der Barometermacher auf der Zauberinsel" ohne weiteres die Herkunft vom Wiener Volksstück der Vorstadtbühne. Aber seine späteren Meisterwerke sind sicherlich bestes Burgtheater.

Am Theater war die Scheidung zwischen Stadt und Vorstadt selbstverständlich. „Stadt" ist, im Schauspiel, das Burgtheater, Theater des Hofs, des Adels, der Bürgerschaft, nicht mehr Nationaltheater, aber recht eigentlich das Theater der ernsten Wiener Geistigkeit. Es war und ist ein Stück Staats-, Kunst- und Sittengeschichte Wiens; jeder Wiener ist sein Hüter, und ich habe, nicht ohne Rührung, alte Herren in der Provinz über Rollenbesetzungen des Burgtheaters in ihrer Wiener Studentenzeit sprechen hören, als ginge es um das Wichtigste vom Tage. Das Burgtheater lehrte nicht nur die Literatur, sondern auch die höchste Schauspielkunst kennen, es zeigte inappellabel Betragen und Mode, noch in neuerer Zeit ließen sich die ersten Kavaliere darin, allerdings von einem Sonnenthal, unterrichten, der ein kleiner Schneidergesell in Ungarn gewesen war. Man konnte sich dieses Theater im alten Österreich nur als Hoftheater vorstellen, und das war es auch immer gewesen. Aber gerade zu

Beginn der Schubert-Zeit gab der Hof es in Pacht; erst 1817 kam es wieder in seine Verwaltung zurück. „In den zwanziger Jahren, etwa bis zum Jahre 1840, prangte das Burgtheater in seinem vollsten Glanz" — sagt Bauernfeld; seither preist jede Generation das Burgtheater ihrer Jugendzeit und beklagt seinen gegenwärtigen Verfall. Es diente übrigens erst seit 1810 nur dem Schauspiel; vordem hatte es dort auch Oper und Ballett gegeben, die ersten Mozart-Aufführungen hatten da stattgefunden, noch Cherubini und Spontini waren von hier ausgegangen. Am Burgtheater wie am Kärntnertor-Theater trat das Tänzerpaar Viganò auf, in ernsten Stoffen und ohne Ballettflitter, lediglich in fleischfarbenen Trikots, also mit allen Linien des Körpers, was nicht geringe Sensation hervorrief. Für Viganò sind Beethovens „Geschöpfe des Prometheus" geschrieben worden. Aber nun ist das Burgtheater, in der Schubert-Zeit, die erste deutsche Sprechbühne; nur Weimar hat in Goethe einen Theaterdirektor wie Schreyvogl — er heißt nicht Direktor, kommt von der „Handlung", aber er bildet das Repertoire, bildet die Schauspieler, bildet ein Publikum — man spielt Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller, Kleist, soviel sich der Zensur abringen läßt, auch klassische Franzosen (Racines „Phädra"), von Neueren Scribe, besonders viel Kotzebue und Iffland, sonst Müllner, Raupach, Clauren, Stücke der bewährten Frau von Weißenthurn und Älteres... Dazu kommt nun Grillparzer und der Burgtheater-Konversationspoet Bauernfeld. Das Zusammenspiel wird als unvergleichlich geschildert, jeder einzelne Schauspieler besonders gepriesen und weitläufig beschrieben. Minder begeistert sind ausländische Beobachter von der Hörerschaft, einem hohen Adel, der unter allen Umständen seine Loge im Burgtheater halten muß — der einzelne hat oft lange auf eine solche zu warten —, und dem verehrungswürdigen Publikum; diese beiden Klassen werden immer geschieden. „In keiner Stadt", berichtet Glaßbrenner, „spielt das Theaterpublikum soviel Kabalen und Intrigen wie in Wien; es ist kein Schauspiel auf den Brettern, das sich in dieser Hinsicht mit ihm messen könnte. Hat sich eine Schauspielerin den heißen Wünschen eines Kavaliers geopfert, so wird sie so lange mit Beifall überschüttet, bis sie sich auch anderen heißen Wünschen opfert. Dann zischt die Partei des

einen, die Partei des anderen applaudiert. Hat ein Schauspieler im Gasthaus einen Kommis beleidigt, so geht dieser abends in das Parterre und zischt; und liebt eine Darstellerin ihre Tugend, so wird der Beifall selbst bei ihren höchsten Kunstgebilden immer geteilt bleiben. Das Theater ist zwar nicht der einzige Raum, wo der Wiener seine Leidenschaften veröffentlicht, aber der bedeutendste. Kabale, wohin man sieht, im Parterre, im Parkett, auf der Galerie, in den Logen, im Kronenleuchter."

So recht war das wohl nur von den Vorstadttheatern zu sagen, denen zum mindesten ein Überblick gelten muß. Es gab nicht weniger als fünfzehn kleinere Bühnen in den Vorstädten, meist in Wirtshaussälen; man hat nicht immer an richtige Theater zu denken, der Übergang solcher Gesellschaften zu dem Heer der Dilettanten war leicht, ja fast sicher, der zu den Wandertruppen und Wanderschmieren gewiß. Aber als lebendiges Exempel der Wiener Theaterwut, die immer wieder aus Zuhörern Mitspieler machte, sollte die Zahl genannt werden. Und man spielt beim „Fasan" Schillers „Räuber", desgleichen in Hietzing als „großes romantisches Spektakelstück mit Gefechten und Tableaus", auf der Landstraße „Emilia Galotti". Unter den fünfzehn ist das Schönbrunner Schloßtheater mit inbegriffen, in dem sich, wenn es der Hof frei gab, gleichfalls Dilettanten vergnügten. Nicht innerhalb dieser Zahl verstehen sich die drei großen Vorstadtbühnen, das Theater an der Wien, Theater in der Leopoldstadt und in der Josefstadt.

Die rechte Volks- und Vorstadtbühne ist die in der Leopoldstadt, das Theater an der Wien war, wenigstens mit einem Teil seines Repertoires und mit seinem ganzen Ehrgeiz, fast ein drittes Hoftheater, die Bühne in der Josefstadt wie ein Übergang dazu. In der Leopoldstadt erwirbt Marinelli, ein tüchtiger Provinzdirektor, das Theaterprivileg für sich und seine Nachkommen (1781). Sein bester Schauspieler ist der Komiker Laroche, der alle Stücke in der Figur des Kasperls durchzieht. Kasperl ist nichts anderes als der gute alte, von dem Sonnenfels der Aufklärung so feierlich verbannte, von unserer Gegenwart der Barock-Schwärmerei, des besseren Verständnisses für Theater und Komödie auch literarisch in alle seine Rechte wieder eingesetzte Hanswurst. Auf dem Wiener Theater war er nie ganz

tot; alle großen wienerischen Schauspieler haben, zuletzt Girardi, ein Stück Hanswurst gezeigt und gegeben ... Was die Stücke anlangt, so lieferten etliche Dichter und zur Not jeder Schauspieler sie binnen acht Tagen nach irgendeinem Moderoman, wenn möglich aus der Ritterzeit, manchmal gleich in drei Fortsetzungen, die dann nacheinander gespielt wurden; außerdem wurde alles und jedes, namentlich jede Oper parodiert. Einer von diesen flinken Schreibern ist auch Castelli gewesen, in seinen Anfängen selber Schauspieler: er hinterließ, abgesehen von Zeitungs- und Bucharbeiten, 199 Bühnenwerke, zum Teil Übersetzungen, darunter 59 Operntexte. Haupt-Stückeschreiber war auch Hensler, später als Direktor Marinellis Nachfolger; außer ihm sorgte Adolf Bäuerle, der Herausgeber der Theaterzeitung, für die Mannigfaltigkeit des Spielplans, Gleich, Meisl, schließlich Raimund, der das Volks- und Zauberstück krönte. Zu dem Kasperl-Typ kam der Thaddädl des Komikers Anton Hasenhut, der dumme Lehrbub mit der gellenden Kinderstimme, das Entzücken Grillparzers. In einem Stück von Bäuerle trat zum erstenmal der Staberl auf, der geschwätzige, selbstgefällige Kleinbürger, gespielt von Ignaz Schuster. Der Tragikomiker der Bühne war Raimund. Er spielte etwa den Valentin im „Verschwender", den Aschenmann, den Rappelkopf in seinem „Alpenkönig" — und war es auch: ein seelisch allzusehr erschütterter Mensch in dieser Welt der Vorstadt. Seine vielgepriesene, vielgeschmähte Partnerin Therese Krones, Johanna Huber, die Komiker Baumann und Korntheuer ergaben das übrige Ensemble. Aber auch diese Bühne hatte, wie alle Wiener Theater, ihren Opernehrgeiz, spielte Gluck, Schenk, Gaßmann, Grétry, Martins „Cosa rara" (in einem Jahr über fünfzigmal), später das „Donauweibchen" jenes Wenzel Müller, der nicht weniger als dreihundert Opern schrieb; und in der Zeit eines großen Wiener Rummels imitierte wenigstens der Komiker Schuster die Catalani ... Dabei war das alte Theater in der Leopoldstadt außen wie innen eine Bude; noch waren die Ecksitze im Parterre für fragwürdige Damen vorbehalten. Ein neuer Bau, das Carl-Theater, ist erst 1847 eröffnet worden.

Ehrgeizig war auch das Theater in der Josefstadt, zuerst ein Gasthaussaal beim „Straußen", seit 1822 in dem Bau von

Kornhäusel, der erst vor einigen Jahren für Max Reinhardt umgestaltet wurde. Für die Eröffnung hatte Beethoven die Ouvertüre „Weihe des Hauses" überlassen, Direktor war Hensler; der Komiker Scholz trat hier auf, auch Nestroy. Es gab eine Travestie „Oberon König von Zwölfen", lange vor dem „Oberon" Webers, aber auch der wurde schon 1827 aufgeführt; das Theater spielte „Maurer und Schlosser" von Auber — und gleich darauf eine Parodie dieser Oper; einen „Freischütz" von Rosner, danach den von Weber; „Wasserträger", „Johann von Paris", „Barbier von Sevilla", „Zauberflöte" ... Alles das spielte und sang man in der Wiener Vorstadt.

Das Theater an der Wien war eigentlich Wiens zweite Opernbühne, aber es hatte, bei aller Herablassung zum Volk, auch im Schauspiel immer seine besonderen Absichten. Da war zuerst das alte Freihaus-Theater, eine richtige Kiste, in der sich unter Schikaneders Regentschaft das Wunder der „Zauberflöte" ereignete. Der neue Bau wurde 1801 mit einer Oper noch unter Schikaneder eröffnet; von seiner Pracht sprach die Stadt monatelang, der Hof fand sich ein, auch szenisch wurde geboten, was nur gut und teuer war. Schikaneder ruinierte sich und mußte sein Haus dem Pächter der Hoftheater, Baron Braun, übertragen, der es an den Grafen Palffy weitergab. Solcherart war die Union mit den Hoftheatern hergestellt — eine Konstruktion, die übrigens noch in den allerletzten Jahren wieder aufgenommen werden sollte. 1825 war auch Palffy ruiniert, das Theater mußte geschlossen werden; es wurde 1826 von Direktor Carl wieder eröffnet, der hier in den fast zwanzig Jahren seiner Direktion ein Vermögen verdiente; Scholz, Raimund, Nestroy kamen zu ihm, er wurde der Erbauer und Leiter des Carl-Theaters in der Leopoldstadt.

An diesem Wiedner Theater ist 1805, während der Franzosenzeit, der erste „Fidelio" aufgeführt worden, 1817 zum erstenmal Grillparzers „Ahnfrau", 1818 die Oper „Faust" von Spohr, 1819 der „Barbier von Sevilla", 1820 Meyerbeers Jugendoper „Emma di Respurgo" und die „Zauberflöte", 1823 der „Cortez" von Spontini und Schuberts „Rosamunde". Das Wiedner Theater hatte an Sebastian Meyer einen vortrefflichen Opernregisseur und Dramaturgen, der Werke von Cherubini, Méhul, Boieldieu

nach Wien brachte und von den Brüdern Seyfried unterstützt wurde, von denen Josef ein guter Textübersetzer, Ignaz ein trefflicher Musiker und Kapellmeister war. Der andere Kapellmeister, zugleich Konzertmeister des Theaters, war der Geiger Spohr, der in seiner Selbstbiographie die Freigebigkeit Palffys und das herrliche Ensemble rühmt. Namentlich alles Szenische wurde an der Wien verschwenderisch gestaltet. Da war der berühmte Dekorationsmaler Neefe und der nicht minder berühmte phantasievolle Costümier Luca Piazza. Es gab ein glanzvolles Kinderballett, in dem auch die kleine Fanny Elßler zum erstenmal auftrat; doch kam es zu Beschwerden über Unzukömmlichkeiten mit den Aristokraten der leitenden Kavaliersgesellschaft, und der Kaiser verbot 1821 weitere Vorstellungen. Auch der Zirkus zog in dieses Opern- und Schauspieltheater ein — hatte doch auch die Hofoper noch gelegentlich ihre Seiltänzertruppen. Das Publikum des Parterre im Wiedner Theater war bürgerlich-reich, liebte es, neu gewonnenes Vermögen zu zeigen, und besaß auch die Frauen, die das schätzten. Auf der Galerie saß man in Hemdärmeln.

Ruhm der Wiener Musik war schon damals, und gerade damals, das Hofoperntheater nächst dem Kärntner Tor. Wie die Burg, erlitt die Oper alle Schicksale der kaiserlichen Theater, für die der Hof bald wenig, bald kein Geld übrig hatte, immer aber viel Fürsorge, so daß ihm die Aufsicht durch einen Kavalier, den Obersten Hoftheaterdirektor (wir würden ihn Intendanten nennen), nie entglitt. Es mußte denn auch in diesen Theatern nobel hergehen auf die Gefahr hin, daß der jeweils verbindliche Geldgeber auch wirklich Geld zu geben hatte — niemals durften diese Bühnen Geschäftstheater werden. So war zu Beginn der Schubert-Zeit der Hofbankier Peter Freiherr von Braun Pächter und blieb es bis 1806; Hoftheatersekretär war 1797 durch ein Jahr Kotzebue, dann G. F. Treitschke, Operndichter und Regisseur, 1804 bis 1815 Josef Sonnleithner; es folgte Schreyvogl, ursprünglich als Finanzfachmann empfohlen. Als Braun 1806 genug hatte, übernahm eine Kavaliersgesellschaft die Pacht. Vorsitzender war Haydns Fürst Nikolaus Esterházy, Mitglieder außer andern ein Schwarzenberg, ein Lobkowitz und Ferdinand Palffy. 1809 beschwerte sich der Kaiser über das

Treiben der Kavaliere mit dem weiblichen Personal, einige Mitglieder traten aus, und Lobkowitz behielt Burg und Oper, Palffy das Theater an der Wien. Musikalische Leiter waren Salieri als Hofkapellmeister, Umlauf und Weigl als seine Stellvertreter. Neben dem deutschen gab es noch ein besonderes italienisches Opernensemble; einzelne Sänger, wie Schuberts Freund Vogl, gehörten beiden zugleich an. Die Pächter halfen sich, wie sie konnten; sie hatten große Repertoire-Erfolge, wie die „Heimliche Ehe" von Cimarosa, das „Unterbrochene Opferfest" von Winter und den „Dorfbarbier" von Schenk, der in 23 Jahren 318 mal aufgeführt wurde. 1799 spielte man einen „Falstaff" von Salieri und gab den „Don Juan" zum erstenmal deutsch; 1801 zum erstenmal die „Zauberflöte"; die Dekorationen und Kostüme wurden für Paris kopiert. Seit der Eröffnung des neuen Theaters an der Wien wurde der Kampf zwischen Stadt- und Vorstadtoper erbittert. Das Theater an der Wien ließ einmal eine neue Partitur von Méhul mit besonderer Estafette aus Paris kommen, um sie nur ja früher aufführen zu können als die Hofoper, und zahlte für diese Eilsendung allein hundert Dukaten. 1809 wurde, vier Jahre nach dem „Fidelio" Beethovens, im Theater an der Wien die „Leonore" von Paër gegeben, deren Text sich nur wenig von dem Beethovens unterschied. Große Erfolge hatten auch die Opern von Weigl, besonders die „Schweizerfamilie". Inzwischen hatte sich Palffy, der letzte der Kavaliere, verblutet, und der Hof mußte 1817 die Theater wieder selbst übernehmen. Aber schon 1822 waren sie wieder verpachtet, nicht mehr an einen Kavalier, auch an keinen Bankmann, sondern an den Caftier Domenico Barbaja, der schon die Theater in Neapel und Mailand geführt hatte; ja, eine Zeitlang hatten die Mailänder Scala und die Wiener Oper denselben Pächter. Barbaja muß Sinn für Größe und Stil gehabt haben; in dem Streit zwischen deutscher und italienischer Oper nahm er durchaus nicht für seine italienischen Landsleute Partei, bestellte vielmehr bei dem Theatersekretär Josef Kupelwieser, einem Bruder des Malers, für Schubert den Text des „Fierrabras" und bei Weber die „Euryanthe" für das Kärntnertor-Theater, wo sie denn auch zum erstenmal aufgeführt wurde. Hofkapellmeister waren noch immer Salieri und Weigl; Umlauf wurde pensio-

Schuberts Vater

Schuberts Geburtshaus

niert. Ein Posten für Schubert schien frei; aber er strebte ihn nicht ernstlich an. Seit 1820 war Franz Lachner, Schuberts Freund, als Dirigent viel beschäftigt, ebenso Konradin Kreutzer, der abwechselnd an den Wiener Opernbühnen tätig war.

Im Repertoire erschien 1814 der umgearbeitete „Fidelio". Vogl, der den Pizarro gab, hatte durch seine Beharrlichkeit diese Aufführung mit allen Vorbereitungen ermöglicht. Der Erfolg war diesmal groß. Aber die Gunst der Wiener gehörte alsbald Rossini, der vom Kärntnertor-Theater aus Wien eroberte. 1816 brach mit der Aufführung des „Tancred" der große Enthusiasmus herein, von der Musik wie von der „süßen Gewalt" in der Altstimme der Bergondio ausgehend. 1819 folgte „Othello" in deutscher Übersetzung von Grünbaum, dem Gatten der Sängerin Therese Grünbaum, die eine Tochter Wenzel Müllers war. Im gleichen Jahr der „Barbier von Sevilla", aber zuerst an der Wien, 1820 an der Hofoper; 1820 auch die „Diebische Elster". In diese Stimmung platzte 1821 der „erste deutsche Erfolg seit Mozart" herein: Webers „Freischütz". Der Streit begann fast zur gleichen Zeit wie in Berlin. In Wien war die Kritik und ein Teil der Künstler (als Wortführer Castelli) für die deutsche Oper, Grillparzer — wenn auch nach seiner Art nicht offen — für die Italiener (wie übrigens Hoffmann in Berlin). 1822 trat in der „Zauberflöte" als Sarastro ein besonderer Sänger auf, Johann Nestroy; er fand Beifall, trat vor den Vorhang und sagte — Zeichen der Zeit, bezeichnend für Nestroy —: „In diesen heiligen Hallen kennt man nur Nachsicht und Gnade." 1823 kam die Hauptschlacht: hie die „Semiramis" von Rossini, hie Webers „Euryanthe". Weber erkämpfte persönlich einen schönen Erfolg; aber Italiener und Franzosen („Weiße Dame", „Pirat" von Bellini, „Tell", „Die Stumme von Portici") hatten Wien erobert. Die Zeit der Großen Oper begann. Wagner erzählte bei seinem ersten Besuch von der trällernden Wiener Leichtfertigkeit. Aber da war auch die Schubert-Zeit schon vorüber.

Die bedeutendsten Gestalten des Ensembles in diesen drei Jahrzehnten sind Vogl, Tenor-Bariton, Weinmüller, der komische Lieblingsbaß, der mit Baumann zusammen den ganzen „Dorfbarbier" extemporierte, Saal, seriöser Baß, und Maria

Theresia Gaßmann, Florian Gaßmanns Tochter. Sie war mit Rosenbaum, dem Sekretär des Fürsten Esterházy, verheiratet, der ein interessantes Tagebuch dieser Zeit hinterlassen hat, alle Opernvorgänge als Parteimann seiner Frau auf das genaueste schildernd (welcher Triumph, wenn Madame Grünbaum, die Rivalin, auf der Bühne ihr Unterkleid verliert!). Aber die Grünbaum heißt nun einmal die deutsche Catalani, singt abwechselnd Donna Anna und Elvira, triumphiert überall ... Der Tenor Wild ist zu nennen, der Tenor Anton Haizinger, verheiratet mit der berühmten Schauspielerin. Quartett der Neunten Symphonie: die Sontag, die Unger, Haizinger, der Bassist Seipelt. Ferner Herr und Frau Forti, sie Cherubin, er Graf im „Figaro"; beide gehen später zum Burgtheater über. Die vier großen Opernsängerinnen der Schubert-Zeit: Anna Milder-Hauptmann, eine vollendete Künstlerin, eine schöne, edle Erscheinung, als Iphigenie auf Tauris, als Therese im „Waisenhaus", als Medea, als erste Leonore (von Beethoven verehrt), eine Schätzerin Schuberts; sie rühmte sich übrigens, von Napoleon geliebt worden zu sein. Sie geht nach Berlin und erregt dort gleiche Begeisterung. Wilhelmine Schröder, Tochter eines berühmten Baritonisten, zuerst Schauspielerin wie ihre Mutter Sophie, die dem Burgtheater angehörte: sie war die Leonore der zwanziger Jahre, war Donna Anna, Euryanthe, Vestalin; Weber bewunderte sie als Agathe, Wagner als Norma, Goethe wäre durch ihren Vortrag des „Erlkönigs" fast ein Bewunderer Schuberts geworden. Henriette Sontag, die Wiener Euryanthe, die überall Triumphe feierte und in Mexiko starb, war die Sopranistin, Caroline Unger die Altistin der Neunten Symphonie; Beethoven nannte die beiden seine schönen Hexen, wurde aber sehr energisch, als sie Änderungen ihrer nichts weniger als dankbaren Stimmen im Soloquartett erbaten. Als Beethoven, Dirigent der ersten Aufführung, den Beifall nicht hörte, drehte ihn die Unger um, damit er die Applaudierenden wenigstens sehen könne.

In der italienischen Operngesellschaft ist Isabella Colbran-Rossini zu nennen, die Frau des Komponisten, eine Diplomatin, gleichzeitig in Beziehungen zu dem König von Neapel und zu ihrem Direktor Barbaja; der berühmte Bassist Lablache, ein großer Schauspieler, für den Donizetti den „Don Pasquale"

komponierte (er hinterließ ein Millionenvermögen); und der Bariton Tamburini, der auch Falsett singen konnte. In Wien-Schönbrunn hörte übrigens Napoleon einen Gast, den Kastraten Crescentini, sagenhaften Künstler eines damals schon aussterbenden Genres; seine Arie Ombra adorata, die Hoffmann ein Stück schönster deutscher Schwärmerprosa eingab, war der Schubert-Zeit gleichsam die Botschaft italienischer Melodiensüßigkeit und Gesangsmeisterschaft.

Das war die Wiener Oper, mit der sich Schubert, wie jeder Wiener Musiker, verwachsen wußte. Vielleicht sagt das folgende Fragment aus dem Brief eines Künstlers aus der Fremde, was sonst über ein teures Haus und eine große Zeit zu sagen wäre; er erzählt von einer Aufführung des „Fidelio“ 1822 mit der Schröder als Leonore, Haizinger als Florestan: „... Ich hörte eine Musterleistung in jeder Beziehung, der Eindruck, den sie auf mich hervorbrachte, war überwältigend ... Fieberhaft erregt von der wunderbaren Schlußhymne ... bemerkte ich kaum, wie sich das Haus allmählich leerte, bis mein treuer Freund Franz Schubert meinen Arm ergriff, mich zum Ausgang zu geleiten. Mit uns zugleich traten drei Herren aus den unteren Logengängen, die ich indessen nicht weiter beachtete, weil sie mir den Rücken zuwendeten, wohl aber war ich darüber erstaunt, daß alle Hinausströmenden auf dem Vorplatze sich zur Seite drängten, um den dreien freien Raum zu lassen. Da zupfte mich Schubert ganz sachte, mit dem Finger auf den mittleren Herrn zeigend, der soeben den Kopf umdreht, so daß der helle Schein der Lampen auf sein Gesicht fällt und ich — die mir durch Stich und Bild wohlbekannten Züge des Schöpfers der heutigen Oper, Beethoven, selbst erblickte. Mein Herz schlug überlaut in dieser Minute, ob und was ich Schubert alles sagte, dessen erinnere ich mich nicht; wohl aber, daß ich dem Ersehnten und seinen Begleitern (Schindler und Breuning, wie ich später erfuhr) wie ein Schatten durch winklige Straßen an hochgegiebelten Häusern vorüber solange folgte, bis die nächtliche Finsternis sie meinen Augen entzog ...“

Die Straßen von Wien, die Häuser waren damals vielleicht noch mehr als heute, von Musik durchtränkt. Musik wurde überall geübt. Es gab keinen jungen Menschen beiderlei Ge-

schlechts von einiger Bildung, der nicht ein Instrument oder Gesang betrieben hätte. Zwar wurde um die Schubert-Zeit nicht mehr wie noch ein bis zwei Jahrzehnte vorher von Herrschaftsdienern verlangt, daß sie im Hausorchester mitspielen könnten — schon darum, weil die Hausorchester selbst bei sehr großen Herren aufhörten. Um so mehr aber blühte die Kammermusik der Bürgerhäuser auf. Klaviere und Harfen wurden allgemein, bei dem Bankier Geymüller gab es fünf Klaviere, jedermann war Liebhaber, und die Liebhaber vereinigten sich: aus solchen Dilettanten-Gesellschaften der Wiener Bürgerhäuser erwuchsen die Konzerte des beginnenden Jahrhunderts. Es läßt sich leicht denken, daß einerseits die reisenden Virtuosen hier ein besonders zahlreiches, vorgebildetes Publikum fanden, andererseits jedes Wohlfahrtswerk am besten dadurch gefördert werden konnte, daß man einer zahlungskräftigen Bürgerschaft Musik bot. Noch im Freien sangen gassenauf, gassenab die Harfenisten, ließen die Lieder auch drucken und verkauften sie.

Richtige Konzerte gab es, obwohl der Hof in seiner ehrwürdigen Burgkapelle das beste Instrument in der Hand gehabt hätte (zu seinen Andachtsübungen und Erlustigungen übrigens auch längst gebrauchte), erst in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Da in der Fastenzeit bis 1783 nicht Theater gespielt werden durfte, wurden am Burgtheater „zur Unterhaltung des hohen Adels wie auch des Publici" dreimal wöchentlich musikalische Akademien abgehalten, dabei meist Oratorien und Kantaten zu Gehör gebracht. Doch produzierten sich auch durchreisende Sänger und Instrumentalisten. 1771 gründete der Kapellmeister und Komponist Florian Gaßmann die Tonkünstler-Sozietät, einen Pensionsverein für Witwen und Waisen österreichischer Tonkünstler, dessen Haupteinnahme das Erträgnis von vier jährlichen Konzerten werden sollte. Mitglieder der Sozietät, also Berufsmusiker, bestritten das Programm dieser Akademien. Protektor der Sozietät war jeweilen der Hofmusikgraf, sozusagen Intendant aller musikalischen Veranstaltungen; bis 1782 hatte es übrigens noch Spielgrafen gegeben, die wirklich eine Art Aufsicht über die Zunft der fahrenden Spielleute führten. Die Sozietät übte bald Berufsneid; es gab Aufregung, weil Salieri ein Requiem für seinen Lehrer Gluck veranstaltete, der

für die „Kollegen" nie viel getan habe. Selbstherrlichkeit der Fachgenossen sperrte sich lang gegen die Aufnahme eines Haydn. Mozart bekam den Auftrag, vorerst einen fehlenden Taufschein zu beschaffen, und starb, da er ihn nicht gleich beibringen konnte, ohne daß er Mitglied geworden wäre; Lanner wurde abgewiesen, „weil er bei der Tanzmusik ist" ...

1772 fand das erste Konzert der Sozietät im Kärntnertor-Theater statt. Von da an gab es jedes Jahr eine Aufführung am Palmsonntag, die am Montag wiederholt wurde, und eine am 22. Dezember, Wiederholung am 23. Das Theater, seit 1783 die Bühne der Burg, wurde dem Verein unentgeltlich überlassen. Man spielte Oratorien und geistliche Opern in italienischer Sprache, die Konzertzettel waren deutsch und italienisch, es gab Virtuosen-Zwischennummern, aber alles das hörte auf, als Haydns „Schöpfung" und seine „Jahreszeiten" die deutschen Zugstücke dieser Veranstaltungen wurden und die Virtuosen unnötig machten. Man hatte übrigens auch gemischte Akademien mit Ouvertüren und Symphonien im Programm. Bald kamen die großen Werke von Händel nach Wien. Das Theater an der Wien, das den Hoftheatern auch die Akademien nachmachen mußte, spielte Händel besonders fleißig. Im Weihnachtskonzert des Jahres 1799 kam es zu der ersten triumphalen Aufführung der „Schöpfung", 1801 erneuerte sich der Erfolg bei den „Jahreszeiten"; doch waren beide Werke vorher schon in adeligen Palastkonzerten bekannt geworden. „Schöpfung" und „Jahreszeiten" drangen ins fernste Ausland, in die kleinsten Städte; sie brachten Haydn unendlichen Ruhm, ungezählte Ehren und Geschenke, der Sozietät aber, die von nun an nur noch diese beiden Oratorien aufführte, soviel Geld, daß sie (allerdings erst Jahrzehnte später) den Namen „Haydn" annahm. Die Aufführungen der Sozietät waren die ersten jedermann gegen Entgelt zugänglichen Konzerte des deutschen Sprachgebiets, in unserm Sinn somit die ersten öffentlichen Konzerte überhaupt. Als sie zuerst unternommen wurden, gab es noch die vielen aristokratischen Privatkapellen. Aber die hörten auf, und der Adel behielt nur noch seine Kammermusik. In den Jahren 1807 und 1808 kamen noch adelige Liebhaber-Konzerte (Kavaliers-Konzerte) auf Subskription vor. Der Baron von Herring, der sie zustande brachte,

dirigierte selbst, nach ihm Clement, Kapellmeister an der Wien und großer Verehrer Beethovens. Durch Clement wurde Beethoven denn auch zur Teilnahme bewogen und dirigierte selbst das Dilettanten-Orchester, das sogar die Eroika und die Vierte Symphonie spielte. Die Konzerte fanden zuerst an einer schon gewohnten Musikstätte, im Saal des Gasthofs zur Mehlgrube statt, dann im Saal der (alten) Universität. Das letzte adelige Liebhaber-Konzert brachte die große Huldigung für Haydn, von der noch gesprochen werden soll, und bedeutete: Abschied von einer großen Zeit, Abschied von der größten Gestalt, die sie noch repräsentierte, Abschied auch von einer — wenn auch nur dem Namen nach — immer noch adeligen Kunstveranstaltung.

Das Bürgertum trat auf den Plan, bürgerliche Dilettanten waren zahlreich und fühlten sich. Ein „Jahrbuch der Tonkunst für Wien und Prag für das Jahr 1796" zählte sie auf und belobte ihre Fertigkeiten: „Bartenstein, Freiherr von, Reichshofrat, spielt die Violine gut. Berndt, Frau von, Gemahlin des Herrn Oberverpflegsamtsverwalters, spielt brillant Klavier. Claus, ein junger Mediziner, spielt die Flaute ganz artig und hat einen schönen klaren Ton." Nicht nur die großen Heroen der klassischen Tonkunst und ihre Gefolgschaft, auch die Zahl und Qualität dieser Dilettanten ergab das Ganze der Musikstadt Wien, damals sicherlich der „Hauptstadt der musikalischen Welt", wie sie Spohr benannte. Gute Kirchenmusik, gute Militärmusik, gute Volksmusik — die gute Konzertmusik kam nach. Zunächst hatte man in der Mehlgrube musiziert; schon seit den achtziger Jahren, jeden Freitag am Abend. Geprobt wurde nicht, Proben gehörten damals überhaupt zu den Ausnahmen; die späteren Wiener „Gesellschafts"-Konzerte setzten allerdings eine voraus; noch 1826 wurde in Leipzig — nach Hanslicks Geschichte des Wiener Konzertwesens (der hier viele Angaben folgen) — die Neunte Symphonie aus den aufgelegten Stimmen abgespielt — der Dirigent hatte die Partitur nie gesehen. Im Sommer ließen sich die Dilettanten im Augarten hören, das heißt im Saal eines Augartengebäudes; Mozart war Mitveranstalter. Während das Konzertlokal in der Mehlgrube bald, wenigstens für eine Zeit, aus der Mode kam, erhielt sich der Augarten etwas länger in der Gunst des Publikums. Der Geiger Schuppanzigh, Beethovens

Apostel, brachte hier an Donnerstagen um halb acht Uhr morgens, später sogar schon um sieben die schwierigsten Werke Beethovens zu Gehör. So wurde zum Beispiel mit dem Dilettantenorchester Beethovens Tripel-Konzert zum erstenmal im Augarten öffentlich aufgeführt.

Die fremden Virtuosen dieser Zeit erheben immer wieder Klagen über die wenig geeigneten Räumlichkeiten der Gasthöfe, über den Magistrat, der ein Fünftel der Einnahmen fordert, aber mit sich reden läßt, und über die Zensur, die sich noch an Programmzetteln austobt: so dürfen, noch dazu in einem Oratorientext, die Worte Jesus und Maria nicht vorkommen. Der Eintrittspreis beträgt um die Jahrhundertwende zwei Gulden, bei besonders berühmten Gästen einen Dukaten; aber es gibt in der Regel keine bezeichneten Sitze. Damen müssen zuerst Platz bekommen. Auf der Galerie ist es am nobelsten.

Außer diesen konzertierenden Dilettantengesellschaften gab es aber noch andere, die völlig abgeschlossen musizierten; so im Hause Sonnleithners, des Gönners Schuberts, bei denen Caroline Unger, Schuppanzigh, der Geiger (Georg) Hellmesberger und Nestroy mitwirkten; oder die Gesellschaft bei Schuberts Vater. Wir dürfen auch an das Zöglingsorchester in Schuberts Konvikt denken, das immerhin sechs Primgeiger und je zwei Bläser hatte; es wird berichtet, daß bei den Übungen dieses Orchesters die Vorübergehenden stehenblieben, so daß es zu Verkehrsstörungen kam. Vereinigung gleichgerichteter Kräfte lag im Sinne der Zeit. Veranlassung war eine Wohltätigkeitsaufführung von Händels „Timotheus", November 1812 veranstaltet in der Winterreitschule des Hofs von der „Gesellschaft adeliger Frauen zur Beförderung des Guten und Nützlichen". Hofsekretär von Mosel dirigierte, Andreas Streicher saß am Klavier, Frau von Geymüller und Hofrat Kiesewetter (der selbst seine Hausmusik hatte) sangen Solopartien. Das Werk wurde wenige Tage später nochmals gegeben, und Josef Sonnleithner veröffentlichte nun einen Aufruf, solche Aufführungen in regelmäßiger Folge zu veranstalten und eine Musikschule, ein Konservatorium, zu gründen. 1814 führte die neue Musikgemeinschaft schon vor den Majestäten und vor einem glänzenden Publikum des Wiener Kongresses den „Samson" auf. Caroline

Pichler, die wie ihre Tochter im Chor mitwirkte, beschreibt das Konzert, das prachtvoll verlief — leider mußte aller Beifall den Monarchen gelten, so daß den Ausführenden keiner mehr gespendet werden konnte. Es gab dann bis 1816 noch weitere Aufführungen von Oratorien in der Winterreitschule, sogenannte Musikfeste. Auf den Zetteln eines „Messias" findet sich 1815 zum erstenmal der Name „Gesellschaft der Musikfreunde". Erster Protektor der Gesellschaft war der Erzherzog Rudolf, erster Präsident ein Graf Apponyi. Die eigentlichen „Gesellschafts"-Konzerte fanden, ausschließlich für Mitglieder, seit 1815 viermal jährlich, statt und seit dem dritten dieser Konzerte im Großen Redoutensaal. Die Programme enthielten vier bis fünf Stücke: etwa eine Ouvertüre oder Symphonie, dann ein Gesangs- oder Instrumentalsolo, einen Chor, eine Kantate oder ein Opernfinale. Im symphonischen Repertoire finden sich zunehmend Werke von Mozart und Beethoven; 1827 die Neunte Symphonie, aber nur mit dem ersten Satz und dem Scherzo; zwischen diese beiden war eine Arie von Pacini und Violinvariationen von Mayseder gestellt, wie es denn kaum je Gepflogenheit war, ein symphonisches Werk ganz vorzuführen. Von Schubert spielten die „Gesellschafts"-Dilettanten die „Kleine" Symphonie in C, die eingereichte Große war ihnen zu schwer und geriet in Vergessenheit. Gesangsstück war fast immer eine italienische Arie. 1817 zog auch hier Rossini ein. Die Instrumentalnummer war einem Virtuosen eingeräumt. Da war die Mannigfaltigkeit groß: es gab Konzerte für Harfe, Gitarre, Kontrabaß, Konzerte mit Variationen, Potpourris, Rondos und die beliebten Polonaisen.

Von der Qualität der Aufführungen, die ein Mitglied des Vorstandes dirigierte, berichtet der Berliner Kritiker Rellstab mit sehnsüchtigem Entzücken: Die großen Symphonien würden an keinem Ort so vollkommen gespielt wie hier — „möchten wir in Berlin doch etwas Ähnliches zustande bringen!"

Außer den eigentlichen Konzerten bot die „Gesellschaft" noch, seit 1817, jährlich 16 „Abendunterhaltungen", bei denen nur Gesellschaftsmitglieder spielten. Die Darbietungen hatten sich einem kleineren Rahmen anzupassen. Es gab sonst, bis zum Ende des zweiten Jahrzehnts, nur noch eine konzertierende Gesellschaft, einen „Privatmusikverein" von Dilettanten, die sechs

bis acht Konzerte jährlich an Sonntagen im „Römischen Kaiser“ veranstalteten.

Die Gesellschaft der Musikfreunde hatte „die Emporbringung der Musik in allen ihren Zweigen“ beabsichtigt. 1817 eröffnete sie ihr Konservatorium, aus dem erst in unserm Jahrhundert die Staatliche Akademie hervorgegangen ist; das Theater an der Wien hatte übrigens eine eigene Musiklehranstalt. Von der Regierung geschah für den Musikunterricht in Wien nichts. Für das Konservatorium in dem damals noch österreichischen Mailand zahlte sie dagegen jährlich 37 000 Gulden.

Es kamen noch Wohltätigkeitsakademien hinzu, im Burgtheater und im Theater an der Wien, mit viel Abwechslung, Deklamation, lebenden Bildern. In einer solchen Akademie der adeligen Frauen wurde Schuberts „Erlkönig“ 1821 zum erstenmal öffentlich gesungen. Seit dem Ende des Jahres 1819 gab es dann auch die vier bis sechs jährlichen Spirituel-Konzerte, gegründet von F. X. Gebauer, einem Schlesier, der als Mundharmonikaspieler nach Wien kam und noch im selben Jahre Chordirigent der Augustinerkirche wurde. Die Dilettanten solcher Konzerte minderen Ranges hielten keine Proben ab, spielten nichtsdestoweniger „auf allgemeines Verlangen“ früher als die Gesellschaft der Musikfreunde den ersten Satz der Neunten Symphonie, führten, freilich erst viel später, Bach auf und hielten sich einstweilen an Cherubini.

Kammermusik wurde auch öffentlich von Schuppanzigh und Josef Böhm gespielt. Böhm übernahm von Schuppanzigh die Quartettunterhaltungen im Prater, die morgens um acht Uhr im „ersten Kaffeehaus“ stattfanden. Von Klaviervirtuosen waren in der Schubert-Zeit zu hören: Beethoven, wohl der bedeutendste dieser Epoche, von jüngeren Moscheles, Czerny, Ries, der Sohn Mozart, Kreutzer, der sich auch auf der Klarinette produzierte, Bocklet, der auch als Geiger auftrat, Weber, als Pianist in Wien nicht sonderlich erfolgreich; Liszt gab als elfjähriger Knabe 1822 sein erstes Konzert und wurde einigermaßen gönnerhaft rezensiert. Er spielte dann nochmals im Kärntnertor-Theater vor dem Ballett, wie das damals üblich war; erst bei seiner Wiederkehr war er der große Virtuose. Böhm trat als Geiger auch solistisch auf — der erste, der auswendig spielte.

Er war eine Zeitlang Schüler von Rode und lehrte selbst einen Ernst, Joachim, Hellmesberger, Grün. Durch ihn ist ein Zusammenhang der Wiener Geigerschule mit der französischen geschaffen. Rode kam auch selbst nach Wien, wurde aber kalt und äußerlich befunden. Dagegen hatte Spohr großen Erfolg. Polledro, der (in Franzensbad) auch mit Beethoven spielte, war der erste Virtuose, der in einem Konzert hervorgerufen wurde; dergleichen war sonst nur im Theater geschehen. Spohr wurde sogar zweimal gerufen. Alles das war aber nichts gegen die Raserei, die Paganini hervorrief. Er kam im März 1828 nach Wien und mußte dann einmal nach dem andern spielen, zweimal übrigens auch in den Zwischenakten von Burgtheaterstücken. Sein erstes Stück war jedesmal ein unbegleitetes Solo, sein letztes häufig Variationen auf der G-Saite über Haydns Volkshymne. Die Eintrittspreise waren ungewöhnlich hoch. Schubert, sein enthusiastischer Zuhörer, zahlte, da er gerade wieder einmal Geld hatte, dem Dichter Bauernfeld eine Karte. Dennoch gab es jedesmal Hunderte, die keinen Einlaß mehr fanden und von den Gängen aus zuzuhören versuchten. Stöcke und Dosen mit Paganinis Bild wurden verkauft, Kleider, Frisuren, Speisen nach ihm benannt. Die Vorstadttheater parodierten die Figur. Desgleichen übrigens die Sängerin Catalani, die einen ähnlichen Wirbel erregt hatte. Sie kam 1818, schon vierzig Jahre alt, und gab fünf Konzerte, zwei Jahre später gar sechs; dabei nahm sie noch höhere Preise als später Paganini.

Da auch die heimischen Künstler darauflos konzertierten, an Sonntagen oft drei zugleich — es gab Säle genug, den Kleinen und den Großen Redoutensaal, den Landständischen Saal, die Säle im Römischen Kaiser, in der Mehlgrube, im Roten Igel, im Müllerschen Gebäude —, hatte eine Wiener Saison, wie 1819 geklagt wird, längst ihre hundert Veranstaltungen; schon 1823 warnte man fremde Virtuosen, da hier jeder draufzahlen müsse. Und wirklich ging die Zahl der Konzerte in den fünfziger Jahren auf 70 bis 80 zurück. Die Kritik seufzte schon damals und erklärte, nicht Schritt halten zu können. Vorläufig allerdings ließ sie sich noch Zeit. Da berichtete einer, endlich, nach der fünften Vorstellung einer Oper — er habe aber auch die vier vorhergehenden aufmerksam angehört. Wo es Musikkritik gab,

besonders in den Zeitschriften, macht sie einen durchaus ernsten, würdigen Eindruck. Es kommt auch zu witzigen Bemerkungen, so, wenn von einer schwachen Oper mit schöner Ausstattung gesagt wird, man hätte die Dekorationen komponieren und die Oper lieber malen sollen. Natürlich gab es schon damals eine fast hoffmanneske Anweisung, die Aktrice möge doch den Kritiker „in das Garn ihrer Netze verstricken", ihn „stimulieren, wenn er Liebhaber des Geschmackes sei"; sie „lasse ihm von ihrer Gunst soviel zukommen, als sie ihren übrigen Begünstigten abzudarben vermag ..., sie gebe ihm ... mitunter zu essen und Punsch vollauf, da er als deutscher Gelehrter gewöhnlich kaum das liebe Brot und Wasser hat und eben daher ungewöhnlich Hunger und Durst leide" ... Eine eigentliche Musikzeitschrift, die „Wiener musikalische Zeitung", erschien nur 1813, dann erst 1817 bis 1824 die „Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat" — Redakteure waren Kanne und Ignaz Seyfried. Die genauesten Wiener Musikberichte hatte die 1798 gegründete „Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung", das Blatt des vortrefflichen Rochlitz. Übrigens waren sowohl Kanne wie Rochlitz große Bewunderer Beethovens. Schubert begeisterte die Presse nicht wie dieser, aber er schien eben etwas zu seinem Recht kommen zu sollen — da gab es der Tod ihm vollends.

Ich schließe dieses Bild des alten Wien ab durch eine Schilderung der Vordergrundereignisse, dessen, was die äußere Geschichte der Stadt und des Landes zu nennen wäre. Und ich zeige dann, in dem Bild, die drei Musikerfiguren, die in der Schubert-Zeit alle Augen auf sich lenkten. Schubert kommt auf dem Bild gerade noch vor — ein anderes, neues, ein Abseits und Jenseits wird dann sein Leben zeigen.

Als Schubert geboren wurde, drang Napoleon vom italienischen Süden her immer tiefer in Österreich ein. Man fürchtete für Wien, das opferbereit war, aber wie immer über die eigene Führung, das eigene Mißgeschick spottete. Die Stadt wollte 30 000 Mann Freiwillige stellen und stellte wirklich 16 000. Ein Waffenstillstand und der Friede von Campo Formio machten der Begeisterung ein Ende. Castelli beschreibt nicht ohne Humor das Soldatenspiel der Universitätsbrigade, die nach zwölf

Tagen nach Hause geschickt werden konnte und eine Erinnerungsmedaille bekam. Aber schon 1799 begann, im Bund mit Rußland und England, ein neuer Krieg gegen die Franzosen. Im März 1799 zogen an der Mariahilfer Linie die „braven und tapferen" Russen durch. Napoleon bot immer wieder Frieden an, es kam neuerlich zum Waffenstillstand, dann, nach einem Zug des Marschalls Moreau gegen Linz, zum Frieden von Luneville. Erzherzog Carl, der fähigste General Österreichs, wollte ihn erhalten, um das Heer zu reorganisieren, Erzherzog Johann warnte vor den Gefahren des franziszeischen Regimes, der Unbildung, dem Polizeigeist. Alles benötigte Zeit; aber schon im September 1805 erklärte Franz, nunmehr Kaiser von Österreich, Napoleon, der jetzt Kaiser von Frankreich war, wiederum den Krieg. Schon am 13. November zogen die ersten französischen Truppen in Wien ein, der Hof war geflüchtet, alle Ladengeschäfte wurden offengehalten, die Bevölkerung umsäumte die Straßen. Zwei Monate dauerte die Besetzung. Napoleon residierte in Schönbrunn, ließ Wien tüchtig zahlen, schonte es aber, denn er brauchte und erhielt eine ruhige Stadt im Rücken der Armee, die den Sieg von Austerlitz erkämpfte. Der Preßburger Friede schwächte Österreich auf das äußerste, und von Österreich ging das Unternehmen aus, Napoleon zu stürzen, Deutschland zu befreien. Mit größter Zähigkeit und Tatkraft wird der österreichische Befreiungskrieg vorbereitet. Erzherzog Carl bildet eine neue Landwehr. Reiche Adelige stellen ihr Bataillon, geben das Kommando ab und treten in eine Linientruppe ein; bürgerliche Offiziere bekommen Befehlshaberstellen; die Standesunterschiede schwinden; Dichter rufen zur Freiheit auf, die Begeisterung ist groß. Dabei wird im Fasching von 1809 genossen, was noch zu genießen ist. Die sechs Wiener Landwehrbataillone kommen bei Linz-Ebelsberg ins Gefecht, sind sehr tapfer, haben aber große Verluste. Napoleon rückt auch diesmal vor. Wien soll verteidigt werden, aber nur die innere Stadt; die Vorstädte sind schon am 10. Mai in französischem Besitz, und da Napoleon abermals die Donauübergänge braucht, läßt er die Stadt in der Nacht des 11. Mai ungefähr aus der Gegend hinter den heutigen Museen bombardieren; er selbst hält sich dort auf, zufälligerweise ganz nahe der Stelle, an der 1683 das Zelt des tür-

kischen Oberbefehlshabers gestanden hat. Das Bombardement soll wohl lediglich schrecken, und das tut es, wie Grillparzers Schilderung beweist. Auch die innere Stadt wird übergeben. Napoleon hält abermals in Schönbrunn Hof, es kommt Aspern und Wagram; aber die Bevölkerung ist diesmal widerspenstig, es gibt sogar Exekutionen. Am 11. Juli wird Waffenstillstand geschlossen, doch Napoleon bleibt in Schönbrunn, und sein Geburtstag am 15. August muß von den Wienern festlich begangen werden (Inschrift „Zur Weihe an Napoleons Geburtstag", die ersten Buchstaben ergeben das Wort Zwang); er gilt immer mehr als Tyrann, Frau Caroline Pichler, die bei einer Parade in seine Nähe gerät, muß daran denken, daß ein wohlgezielter Pistolenschuß... Der achtzehnjährige Pastorssohn Friedrich Staps aus Naumburg wird bei einer solchen Gelegenheit mit einem Dolchmesser betroffen und gesteht dem Kaiser, er habe ihn ermorden wollen. Württembergische Soldaten müssen ihn erschießen; einen Tag vorher, am 14. Oktober, ist der Friede zustandegekommen, der Österreich drei Millionen Bürger oder richtiger Untertanen kostet. Die Festungswerke um Wien werden gesprengt; dann verläßt Napoleon am 16. Wien. Das Elend ist groß, die Staatsschuld ungeheuer. Allerhand Mittelchen werden versucht, die Einfuhr von Kaffee und ausländischen Weinen verboten, schließlich 1811 die ungeheure Menge des Papiergelds auf ein Fünftel ihres Wertes herabgesetzt („Finanzpatent"); die Folgen lassen sich heute besonders deutlich ermessen. In dem Krieg, der Napoleon 1812 nach Rußland führt, bleibt Österreich, dessen Kaiser ja mittlerweile Schwiegervater des „korsischen Emporkömmlings" geworden ist, zurückhaltend. Aber 1813 bricht der Befreiungskrieg los, der diesmal nach der Völkerschlacht von Leipzig zum Sieg und zum Ziel führt. 36 blasende Postillone bringen die Nachricht von Leipzig in die Stadt Wien, 107 die vom Pariser Frieden (Mai 1814). Die Ordnung Europas wird dem Wiener Kongreß vorbehalten, der vom November 1814 an berät, feilscht, konversiert, tanzt. Es ist die rauschendste Zeit der Stadt, vielleicht die letzte Manifestation ihrer höfischen Bedeutung. Fast alle Herrscher Europas kommen zusammen, bringen ihre Familie, ihren Hof mit: der Zar, der König von Preußen, die Könige von Bayern, Württemberg, Dänemark, die deutschen Fürsten,

ein Wellington, Talleyrand, siebenhundert Gesandte (darunter Wilhelm von Humboldt), im Gefolg des Ereignisses hunderttausend Fremde. Wien gerät in einen wahren Festrausch, die Stadt überbietet sich an Anmut und Eleganz, ihre schönen Frauen und die aus der Fremde führen das Zepter, Salon und Alkoven triumphiert, und auch die Kunst, das Theater hat eine große Zeit. Höhepunkte des Treibens sind ein Feuerwerk mit Stadtbeleuchtung, die verschiedenen Maskenredouten, von zehntausend Personen besucht, zweimal Redoute parée für je viertausend Personen, ein Ball im Augarten, die Aufführung des „Samson" durch siebenhundert Dilettanten, ein Tedeum nebst Bewirtung der ganzen Garnison im Prater, die Soupers und Bälle der Minister und Gesandten, eine Schlittenfahrt nach Schönbrunn... Am 29. November führt Beethoven im großen Redoutensaal vor allen Fürstlichkeiten, im ganzen sechstausend Zuhörern, die Siebente Symphonie, die Kantate „Der glorreiche Augenblick" und die Schlachtsymphonie „Wellingtons Sieg bei Victoria" vor; es ist, äußerlich betrachtet, sein Triumph über Stadt und Gesellschaft, ja über Europa, „aber auch die Stimmung der Mitwirkenden (schreibt Schindler) läßt sich nicht beschreiben". Unbestritten ist Beethoven der repräsentative Musiker Wiens...

Ein Schauspiel von besonderer Eigenart, wenngleich kein programmgemäßes, wird das Begräbnis des alten, aber noch geistesfrischen josefinischen Feldmarschalls Prinzen de Ligne, dessen Worte — die Zeit bezeichnend — von Mund zu Mund gegangen sind; die ganze Stadt begleitet die Leiche, allein im Kondukt gehen 8000 Mann Infanterie. Zacharias Werner predigt; es gehört zum guten Ton, sich von ihm zur Buße mahnen zu lassen. Bei der Fürstin Esterházy gibt es einen entzückenden Kinderball. Sonst — in dieser berauschten Stadt auch minder harmlose Unternehmungen wie Hasardklubs, Salons mit lebenden Bildern, deren Figuren nicht immer bekleidet sind; die Polizei ist wegen hoher Protektoren machtlos. Bei einem der großen Hoffeste verliert sich von zehntausend silbernen Eislöffeln der vierte Teil...

Aber der nach Elba verbannte Napoleon entkommt, landet in Frankreich, und da sind seine ersten Worte: „Der Kongreß ist aufgelöst." Dieser will es nicht glauben, feiert weiter, zerstiebt

dann in aller Hast. Am 15. Juni 1815 ist Waterloo, am 20. November wird der Zweite Pariser Friede abgeschlossen, schon am 26. September ist es zur Heiligen Allianz gekommen. Von nun an gibt es drei Jahrzehnte lang Frieden. Nicht eben den Frieden eines Kirchhofs, eher oft den eines fidelen Gefängnisses: Vormärz.

Das sind ungefähr die Geschehnisse der Schubert-Zeit, und sie müssen wohl auch auf Schubert eingewirkt, abgefärbt haben. Was werden wir davon merken? Aber wir sagen Schubert-Zeit und vergessen vielleicht einen Augenblick, daß sie nur für diese Betrachtung, für dieses Buch so genannt werden kann — es war, wenn wir sie nach Meistern der Musik benennen wollen, die Zeit eines Haydn, dann Beethoven-Zeit, zuletzt Zeit für Rossini. So schien es den Zeitgenossen.

Sechs Jahre vor Schuberts Geburt war Mozart gestorben, seit dem Prager „Don Giovanni" auch in Wien berühmt, vom Hof etwas widerwillig, von der Gesellschaft freudig geehrt; nur ist freilich zu sagen, daß Salieri bei Hof und Gesellschaft nicht weniger galt; auch ruhte auf ihm ein Abglanz von dem großen Ruhm seines Lehrers Gluck. Mit dem neuen Jahrhundert kam Beethoven herauf. Aber die Glorie Wiens war noch Haydn, heimgekehrt in dem Lorbeerschmuck der großen weiten Welt. In seiner kindlich-genialen Erhabenheit fand er den gläubigen Ausdruck für die Heimat- und Staatsliebe eines von äußern Feinden bedrängten Volks, sein Kaiserlied (1797), eine Melodie von ergreifender Feierlichkeit, wurde Österreichs musikalisches Symbol. An die Begeisterung, die „Schöpfung" und „Jahreszeiten" weckten, läßt sich nur erinnern. Eine Aufführung der „Schöpfung" in dem letzten Kavaliers-Konzert (27. März 1808) war sein Abschied von allem öffentlichen Musizieren. Der greise Künstler wurde von einem Wagen des Fürsten Esterházy aus seiner Mariahilfer Wohnung geholt und in den Saal getragen; die vornehmsten Persönlichkeiten der Gesellschaft, auch Beethoven, hatten ihn vor dem Tor empfangen. Das Werk wurde übrigens in einer besonders für diesen Anlaß besorgten italienischen Übersetzung aufgeführt. Nach dem ersten Teil mußte er, von Rührung und Schwäche überwältigt, den Saal verlassen. Alles weinte.

Mehr als ein Jahr später rückten die Franzosen heran. Haydns Vorstadtwohnung war den französischen Stellungen besonders nahe. Am 31. Mai starb er. Sein Haus bekam eine französische Ehrenwache, die Besetzungsbehörden teilten das Ereignis im Amtsblatt mit, bei den Trauerfeierlichkeiten hatte Baron Denon, der Kunstkommissär, die Regierung Napoleons zu vertreten.

Nun wird Beethoven Musikregent der Stadt. Zu ihm pilgern, wie noch eben zu Haydn, die fremden Künstler. Er beherrscht die Hofgesellschaft Österreichs, wird als Dirigent, als Klavierspieler gefeiert; der Ruhm des Komponisten geht nicht von dem größten und bedeutendsten seiner Werke aus, aber er erfaßt sie alle, auch die schwierigsten werden hingenommen, verstanden, bejubelt. Die Jahre von Haydns Ausgang bis zu den ersten Siegen eines Rossini sind recht eigentlich die Beethoven-Zeit. Er wird Ehrenbürger von Wien, man ruft auch während des Rossini-Taumels seinen Namen der Stadt immer wieder ins Gedächtnis; er selbst ist allerdings durch die Abkehr des Publikums zu allem Italienischen dermaßen verstimmt, daß er daran denkt, die beiden großen Abschiedswerke, die Große Messe und die Neunte Symphonie, zuerst in Berlin aufführen zu lassen. Eine Adresse, von Künstlern und Kunstfreunden Wiens unterzeichnet, gibt ihm die Gewißheit zurück, daß er noch immer in seiner Größe gewürdigt wird, und die Aufführung im Kärntnertor-Theater (Fragmente der Messe, der lieben Zensur wegen im Programm als „Hymnen" bezeichnet, und Neunte Symphonie) wird ein Triumph des Meisters; das erhoffte Erträgnis freilich bleibt aus, auch bei einer Wiederholung des Konzerts im Redoutensaal, bei der die eine der „Hymnen" schon durch eine Arie von Rossini ersetzt worden ist. Beethoven tritt nicht mehr in die Öffentlichkeit. In der Stille des Alters, der Krankheit, der Vereinsamung entstehen die letzten Quartette. Auch sie werden zum Teil noch zu Gehör gebracht. Unter Donner und Blitz geht Beethoven in die Unsterblichkeit ein; viele teilnehmende Freunde messen dem Märzgewitter am Todestag besondere Bedeutung bei. Am Begräbnis nimmt die ganze Stadt teil. Das alte Weiblein hatte recht, das einem Unkundigen auf die Frage, was es denn mit dem (zur Wahrung der Ordnung aufgebotenen) Militär

auf sich habe, die Antwort gab: „Wissen's denn nicht — der General von den Musikanten ist gestorben."

Schuberts ewiger Kummer aber war: „Wer vermag nach Beethoven noch etwas zu machen?"

Wann und wie der Wiener Rossini-Taumel losbrach, ist schon geschildert worden. Er erfüllt Schuberts letztes Lebensjahrzehnt, droht ihm die Oper zu versperren, ergreift auch ihn... Cherubini, auch Spontini ist nie sosehr als Italiener, als Fremder betrachtet worden, in beiden und besonders in Cherubini wirkte Gluck nach, ergab sich eine Verwandtschaft mit deutscher Feierlichkeit, deutscher Zurückhaltung. Rossini aber brachte die Sonne Italiens, das Glück einer Melodie, die nichts als Licht und Freude geben wollte und, nach schweren Zeiten, auch gab. Ihr erlag ganz Europa, selig, nach Jahren der Unsicherheit und der Erregungen ohne Bedenken genießen, schwelgen zu können, im Augenblick aufzugehen. Daß sich Wien mit besonderer Leidenschaft hingab, sollte nicht gescholten werden. Die Stadt, das Land war besonders arg mitgenommen worden. Und dann hatte dieses Wien selbst soviel Südliches, soviel Freude an der Melodie. Welscher Tand? — Ein selbst einst italienisches Opernzentrum huldigte einem — mehr als andere — italienischen Meister.

Es ist wahr, Wien vergaß darüber, was es noch gestern angebetet hatte, vergaß selbst Beethoven. Aber in dieser Stadt hat der Lebende immer unrecht gehabt, auch wenn er noch so groß war. Es ist auch zu sagen, daß gerade die letzten Werke Beethovens zuzeiten von einer mehr persönlichen Teilnahme an der Erscheinung des großen Mannes getragen werden konnten — aber sie standen doch sehr fern von einer Zeit, die einem solchen Flug des Genius auch bei größerer Sammlung nicht hätte folgen können und sich um so lieber bei leichteren Musikgenüssen beschied.

Rossini selbst hatte sich's nicht nehmen lassen, zu Beethoven vorzudringen, einem Beethoven, der Cherubini bei jeder Gelegenheit seiner Achtung und Schätzung versichert, ihn den ersten Komponisten seiner Zeit genannt hatte. Aber „der Schmetterling flog dem Adler in den Weg, dieser wich ... aus, um ihn nicht zu zerdrücken mit dem Flügelschlag" (Schu-

mann). Schließlich gelang der Besuch. Beethoven riet Rossini, nur Buffoopern zu komponieren; das sei dem italienischen Genie am meisten angemessen. Rossini nahm den Eindruck einer unbeschreiblichen Traurigkeit des großen Beethoven mit: „Als wir die wacklige Treppe herabstiegen, fühlte ich über den Besuch bei dem großen Mann, da ich an seine Verlassenheit, an seinen Mangel dachte, eine solche Wehmut, daß ich zu weinen anfing." Aber Rossinis Begleiter, ein italienischer Poet, der sich in Wien schon auskannte, meinte, Beethoven wolle es gar nicht anders haben ...

Zeitgenosse eines Haydn, Beethoven, Rossini, geblendet, eingehüllt, verborgen von dem Glanz und Ruhm solcher Meister, blühte und verblühte in der Stille einiger Freundschaft, häufig in der Abgeschiedenheit der Vorstadt, auf Wanderungen irgendwo im Österreichischen, Schubert. Er hat drei Jahrzehnte lang der Stadt nicht seine Person, nicht die Persönlichkeit gegeben, nur Zirkel wußten von ihm, die Kreise der Aufmerksamkeit weiteten sich gerade ein wenig, aber da waren die drei Jahrzehnte dieses Lebens auch schon um, er sank in die Nacht, und Vergessenheit umfing ihn. Wir kennen nun seine Zeit und wenden uns den drei Jahrzehnten, der Geschichte seines Lebens zu ...

Kind und Sängerknabe

Er ist der Urwiener, er der eigentlich wienerische Musiker: von den großen Musikern, die ihren Ruhm bilden, der einzige, der in der Musikstadt auch geboren ist. Gluck nicht, Haydn nicht, der zwar nicht weit entfernt zur Welt kam, aber immerhin schon an der Grenze gegen Slowakisches und Magyarisches, Mozart nicht, der Salzburger, dessen Vater gar aus dem schwäbischen Augsburg eingewandert war — Beethoven ist Rheinländer, gern in Wien zu Gast, aber in seinem Tiefsten noch Gast wie so viele, die in Wien seit Jahrzehnten zu Hause sind. Und auch nach Schubert sind die Wiener Musiker fremder Herkunft, wenn man Lanner, Vater und Sohn Johann Strauß mitrechnen und auch ausnehmen will. Brahms zog aus Hamburg her; das landesübliche Schimpfen eines Wieners über alles Wienerisch-Österreichische kam bei ihm wie bei Beethoven aus einer doch ganz andern Art. Bruckner blieb der Provinzmensch, der Bauernschullehrer und Klosterschützling aus Oberösterreich, dem Refugium St. Florian in seinem Denken verhaftet; noch seine Leiche ruht, wie er es wollte, unter der Orgel im Stift. Hugo Wolf ist Steiermärker, Provinzmensch, aus dem dunklen Süden des Landes, der sich ans Windische lehnt und, schon ein Übergang, ins Welsche führt. Mahler wurde mit fünfzehn Jahren an die Wiener Musikschule gebracht und blieb Wiener in seinen Gedanken und in seinem Werk, in seinem höchsten Theaterwirken, aber die böhmisch-mährische Heimat brach in seinen Melodien und Märschen durch. Richard Strauß wird ja auch hierher gerechnet: nun, er hat ein Wiener Ehrenbürgerrecht. Von Jüngeren sprechen wir nicht, schon weil zutage käme, wie diese Stadt heute nur noch hervorzubringen, kaum zu halten vermag. Sie soll nicht geschmäht, nicht geschmälert, sogar gerühmt werden: weil sie alles heranzog, abschliff, ihrem Wesen anglich, alles mit Licht, Farbe, Melodie durchtränkte, erste Großstadt als Heimat, einzige, die auf besondere

Art Heimat gewesen ist und es noch immer sein kann — eine Kunststadt, trotz allem, noch nicht Betriebsstadt wie die andern zumeist.

Aber auch Franz Schubert ist in Wahrheit der Urwiener nicht; er ist nur Kind des Wiener Geistes. Der Vater Schubert kam aus Mähren, dem nordmährischen Randgebiet, das an Schlesien stößt, die Mutter aus Schlesien selbst, wie auch die väterliche Familie. Schon der Name weist darauf hin: Namen auf —ert sind so häufig sudetendeutsch. Darf man die Behauptung wagen — ich bin selbst eingewanderter Mährer und weiß, wieviel Wiener es gleich mir sind und was sie gemeinsam haben — die Behauptung, daß die schulmeisterliche Ordnung, die bürgerliche Bravheit, die Sauberkeit noch in der Schrift, die Großstadtfremdheit und Solidität, der Fleiß des unbürgerlichen, regellos lebenden und als Zigeuner verschrienen Genius ein bißchen mährisch sind, die Großstadtfremdheit selbst unter Freunden, Liebe für kleine Zirkel, vielleicht sogar ein wenig von seiner Musikalität — Herkunft aus melodienseligster Volkheit? Wo sich die Schuberts herleiteten, war deutsches Land, freilich in slavischer Nähe. Alles wirkt ein.

Mähren hat keine Großstadt gehabt, die Anziehungskraft Wiens nach Norden und Nordosten war groß, sie reichte bis nach Breslau; Wien war die geistige Hauptstadt eines geistig selbst überaus regsamen Gebiets, es war, schon örtlich, so nahe, späterhin auch so leicht zu erreichen ... Mähren hat Wien, dem alten Österreich, die tüchtigen, guten Beamten seiner Zentralstellen geschickt, Anwälte, Ärzte, Unternehmer, Zeitungsleute, Künstler, Handwerker, Arbeiter. Jetzt liegt eine Grenze, die Grenze des so kleinen Österreich, nur eine Stunde Bahnfahrt entfernt, zwischen Land und Stadt — aber der Verkehr ist noch immer rege, Prag lenkt nicht alles ab, und es wäre auch schade, wenn soviel Begabung und guter Wille Wien völlig verlorenginge. Bliebe Wien nur die alpendeutsche Stadt, westöstliche Handelsstadt, es hätte zuviel verloren; die nächsten Jahrzehnte werden zeigen, was es — allein durch die Absperrung — an Zustrom verloren hat.

Da oben also, in Mährisch-Neudorf bei Altstadt im Bezirk Schönberg lebte der Ortsrichter Karl Schubert, ein Bauer, in

seiner Ordnung. Die Schuberts waren aus Zuckmantel in Schlesien nach Neudorf gekommen. Mit zweiunddreißig Jahren heiratete Ortsrichter Schubert die Jungfrau Susanna Möck aus Neudorf, auch sie eines Bauern Tochter. Er hatte mit ihr zehn Kinder. Das fünfte, Franz Theodor Florian, 1763 geboren, folgte dem acht Jahre älteren Bruder Karl nach Wien-Leopoldstadt; war dieser Schullehrer, so wurde Franz Theodor sein Gehilfe. Es ist die Zeit des (unmittelbar nach der Maria-Theresianischen Schulreform) vermehrten Unterrichts; Karl und Franz Schubert hatten sogar Latein gelernt; man brauchte Lehrer, ihre Vorbildung empfahl die Brüder, und so war Franz Schulgehilfe mit neunzehn Jahren, nach nur zehn Monaten Vorbereitungszeit: das ging ja fast amerikanisch schnell. Noch nicht zweiundzwanzig, heiratete Franz Theodor die fast sieben Jahre ältere Maria Elisabeth Vietz (oder Vitz oder Fitz, auf die Schreibung kam es nicht sosehr an), sie war Köchin, 1756 in Zuckmantel geboren, dem Ort also, aus dem auch die Schuberts stammten. Das war 1785. Ein Jahr später wurde Franz Theodor Florian Schubert, dreiundzwanzig Jahre alt, Lehrer und Schulleiter der Pfarre Lichtental. 1801 kauften die Eheleute das Haus „Zum schwarzen Rössel", heute Säulengasse 3, als Wohn- und Schulhaus — und das, obwohl die Ehe vierzehn Kindern das Leben gab, obwohl der Schullehrer kein Gehalt bekam, nur das Schulgeld, einen Gulden monatlich von jedem Kind ...

Die Kinder blieben durchaus nicht alle am Leben. Geburts- und Todestage, es war ein rechtes Durcheinander, und der ordentliche Schullehrer legte sich ein Register an: „Geburts- und Sterbefälle in der Familie des Schullehrers Franz Schubert". Da war der älteste Sohn Ignaz, noch 1785 geboren. Die nächsten acht Kinder starben sehr bald. Aber jedes Jahr kam ein neues: 1794 als zehntes Ferdinand — blieb am Leben. 1795 Franz Karl. 1797, am 31. Januar, als zwölftes Kind Franz Seraphicus Peter, um dessentwillen wir diese Familiengeschichte durchleuchten. Es folgten noch zwei Mädchen, darunter Therese, späterhin vermählt mit dem Lehrer Schneider; sie starb erst mit siebenundsiebzig Jahren und konnte dem ersten Biographen ihres Bruders, dem Dr. Kreißle, noch durch mündliche Mitteilungen helfen.

Maria Elisabeth Schubert, Vater Schuberts erste Frau, starb 1812, und ein Jahr später heiratete Franz Theodor zum zweitenmal, diesmal eine Wienerin, die „wertgeschätzte Jungfrau" Anna Kleyenböck. Sie war die Tochter eines Seidenzeugfabrikanten, dreißig Jahre alt, also zwanzig jünger als ihr Mann, der Witwer. Von der Köchin zur Fabrikantentochter — das war in der Familie Schubert schon ein Aufstieg; aber daß er als solcher aufgefaßt wurde, darüber verlautet nichts, die Hauswirtschaft blieb, wie es scheint, im gleichen, die Kinder bekamen wohl keine böse Stiefmutter, und es wuchsen noch fünf Kinder zweiter Ehe hinzu. Vier blieben am Leben, Maria, die nur neunzehn Jahre alt wurde, Josefa, zweimal verheiratet, Andreas, der 1893 als k.k. Oberrechnungsrat, und Anton, der 1892 als Benediktiner im Wiener Schottenstift verstarb; er nannte sich im Kloster Pater Hermann und war ein beliebter Prediger.

Bilder des Vaters zeigen den Typus des mährischen Bauern jedem, der ihn kennt; auch das treugehorsame Leben des franziszeischen Untertanen hat sich, wie der Beruf des Lehrers, diesen Gesichtszügen eingeprägt. Und er war ein ernster, guter, sorgender, verläßlicher Mensch, bemüht, nicht anzustoßen, doch regsam, bieder, Bürger mit dem Bewußtsein seiner Nützlichkeit, mit sozialem Verständnis, sicherlich auch heiter, soweit sein Leben dafür Raum gab. Den Beruf nahm er sehr ernst und übte ihn wohl gern aus — er hatte ihn übernommen und wußte auch für die Söhne nichts Besseres. Der Lehrer von damals hatte, obwohl es noch kein Konkordat gab, geistliche Schulaufsicht hinzunehmen. Von irgendwelchen Reibungen wird nichts berichtet, wohl aber wissen wir, daß dem Musiker Franz Schubert die Schulmeisterei mit ihrer Pünktlichkeit und Regelhaftigkeit eine Last war, die er nur zu gern abwarf. Auch seine Brüder seufzten, und Franz hatte, mit ihnen, die Abneigung einer jüngeren Generation gegen das Regime — einer Generation, die 1848 erlebte (nicht Franz freilich, von dem man im Revolutionsjahr in Wien noch nicht sprach). Einmal gesteht er diese Abneigung einem der Brüder, aber der möge dem Vater nichts sagen; für den wäre das nichts, und er hätte Sorgen davon...

Der Vater Schubert, mit seines Sohnes Berufenheit und Be-

rufslosigkeit nicht immer einverstanden, ihn später in herzlicher Liebe immerhin gewähren lassend, hatte wohl zuviel mit den zwei Frauen, den jeweils lebenden der neunzehn Kinder und mit der Schule zu tun, als daß er Zeit gehabt hätte, den genialen Sohn zu schätzen; er suchte aber auch nicht auf seine Kunst und Kunstübung einzuwirken. Doch kümmerte er sich um die Gründung einer „Witwensozietät der Schullehrer in den Wiener Vorstädten", zu der es 1796 kam. Die Sozietät erhielt vom Kaiser tausend Gulden als Gründungsgeschenk und zweihundert Gulden Jahreszuschuß, wußte sich aber reichere Einnahmequellen zu verschaffen und gab ebenso Konzerte wie die Sozietät der Tonkünstler; Vater Schubert gewann auf die Vereinsleitung bestimmenden Einfluß. Er und der Religionslehrer seiner Schule forderten auch, als 1801 freiwillige Spenden für das Heer gesammelt wurden, die Schulkinder auf, Beiträge zu leisten: in der Kleinleuteschule am Himmelpfortgrund wurden fünfundzwanzig Gulden zusammengebracht. Bei dem triumphalen Empfang des siegreichen Kaisers in seinem Wien, 1814, fiel sein geschmücktes Haus auf: „Es brennen hier nur Kerzen," sagte die Inschrift, „allein aus meinem Herzen — sprießen Lorbeerreiser." Am 9. Juli 1830 ist Vater Schubert gestorben, siebenundsechzig Jahre alt. Der Partezettel nennt ihn k.k. Armenvater und Rechnungsführer des Armeninstituts, auch „Ehrenbürger von Wien"; sicherlich hatte er für seine Verdienste in feierlicher Weise das Wiener Bürgerrecht bekommen. Kurz vor seinem Ende schrieb der wahrhaft fromme Mann mit fast unleserlichen Zügen (während er sonst eine richtige biedermeierische Schönschrift hatte), selbst im Tod unterweisend: „Heute will ich in Gott noch sterben."

Franz Schuberts Brüder: Ignaz, der älteste, als Schullehrer in der Roßau nur vierzehn Jahre nach dem Vater gestorben, Franzens erster Klaviermeister; Ferdinand, drei Jahre älter als Franz, 1811 Schulgehilfe im k.k. Waisenhaus, 1816 Lehrer, 1820 Schullehrer und Regens chori in Alt-Lerchenfeld, einer der Wiener Vorstädte, 1824 Lehrer an der Normal-Hauptschule zu St. Anna, 1851 schier Direktor dieser Anstalt. Acht Jahre später starb er. Er hatte aus zwei Ehen siebzehn Kinder; eine Enkelin, Tochter seiner Tochter Elise, Carola Geisler-Schubert, erspielte

sich als Pianistin in London und Wien Erfolge. Bruder Ferdinand, angesehener Schulmann also und Musiker dazu, verfaßte zwölf Lehrbücher aus allen Gebieten des Schulwesens, der Vater hatte an den ersten noch seine Freude. Er war der bürgerliche Stolz der Familie — und doch auch musikalisch, wurde sogar 1834 Professor des Orgelspiels am Konservatorium! Und indem er seinen „Fleißigen Kopfrechner", den „Kleinen Feldmesser", den „Kleinen Österreicher", einen „Versuch einer Naturgeschichte für Volksschulen" schrieb, seines Musikeramtes in der Kirche waltete und seine Scharen nach dem „Lehrziel" lenkte, blieb ihm noch Zeit zu vierzig Kompositionen, meist Kirchenmusik, von denen einige auch gedruckt wurden. Gewiß, er seufzte im Joch, schrieb immer wieder Franz, wie gut der es doch ohne Lehramt haben müsse, aber er hielt aus. Und als Franz starb, wußte er, wer das gewesen war, schrieb seine Erinnerungen an den Bruder auf, die vielleicht einmal von Wert sein konnten, und hütete die Handschriften im Nachlaß. Bei ihm fand Robert Schumann die Partitur der letzten großen, damals verschollenen, heute so wohlbekannten Symphonie in C.

Franz Karl Schubert, ein andrer Bruder, wurde ein rechter Maler seiner Zeit. Eine Zeichnung, die sein Sohn Ferdinand von ihm anfertigte, zeigt — wie die Bilder fast aller Geschwister — die treuen, ernsten, immer noch von der Stadt weg auf das mährische Bauernhaus hinweisenden Züge.

Schubert ist ein häufiger Name in Wien; es leben noch Verwandte des Komponisten, in hohem Alter, in aller Stille, man hat für sie gesammelt, die Wiener Zeitungen schrieben, daß der Name seine Träger schützen müßte ... Ich darf wohl auch erzählen, daß mich einmal ein Mann besuchte, anscheinend ein Handwerker — ich habe seither nie wieder von ihm gehört —, der eine Visitenkarte mit einem fremden Namen vorwies, darunter „geborener Schubert"; und auf die Frage, was dieser sonst nur bei Frauen übliche Zusatz bedeute, kam die Antwort, er sei ein lediges Kind einer Verwandten Schuberts, die diesen Namen getragen habe — danach sei er durch Heirat legitimiert und nach dem Vater benannt worden.

Bis hierher habe ich Daten und Namen aneinandergereiht und sie vielleicht nur ein wenig anders deuten, in faßlicheren Zu-

sammenhang bringen können. Aber nun fragen wir nach Schuberts Mutter, und es bleibt eine Frage. „Eine stille, von ihren Kindern sehr geliebte und von allen geachtete Frau" — rühmte einer der ersten Jugendfreunde, Anton Holzapfel. Am Fronleichnamstag 1812 verschied sie am „Nervenfieber", das ist Typhus, wie späterhin ihr Sohn Franz. Der sah sie nicht mehr lebend; er war schon Konviktszögling und durfte eben — der Vater hatte es verboten — nicht nach Hause. Sie hatten sich wegen der Musik zerstritten, die dem Franz schon zu sehr Beruf war, statt künftiger Schulmeisterei. Aber dann sah Franz die Mutter im Sarg, Vater und Sohn söhnten sich aus, und er durfte das höhere Regelwerk seiner Kunst erlernen!

Es gibt, im Jahr 1822 niedergeschrieben, eine merkwürdige „allegorische Erzählung" (O. E. Deutsch in den „Dokumenten" von Schubert), „Mein Traum". Hier ist sie:

„Ich war ein Bruder vieler Brüder und Schwestern. Unser Vater und unsere Mutter waren gut. Ich war allen mit tiefer Liebe zugethan. Einstmahl führte uns der Vater zu einem Lustgelage. Da wurden die Brüder sehr fröhlich. Ich aber war traurig. Da trat mein Vater zu mir, und befahl mir, die köstlichen Speisen zu genießen. Ich aber konnte nicht, worüber mein Vater erzürnend mich aus seinem Angesicht verbannte. Ich wandte meine Schritte, und mit einem Herzen voll unendlicher Liebe für die, welche sie verschmähten, wanderte ich in ferne Gegend. Jahre lang fühlte ich den größten Schmerz und die größte Liebe mich zertheilen. Da kam mir Kunde von meiner Mutter Tode. Ich eilte, sie zu sehen, und mein Vater von Trauer erweicht, hinderte meinen Eintritt nicht. Da sah ich ihre Leiche. Thränen entflossen meinen Augen. Wie die gute alte Vergangenheit, in der wir uns nach der Verstorbenen Meinung auch bewegen sollten, wie sie sich einst, sah ich sie liegen.

Und wir folgten ihrer Leiche in Trauer, und die Bahre versank. — Von dieser Zeit an blieb ich wieder zu Hause. Da führte mich mein Vater wieder wie einstmahls in seinen Lieblingsgarten. Er fragte mich, ob er mir gefiele. Doch mir war der Garten ganz widrig und ich getraute mir nichts zu sagen. Da fragte er mich zum zweitenmahl erglühend: ob mir der Garten gefiele? — Ich verneinte es zitternd. Da schlug mich mein Vater, und ich ent-

floh. Und zum zweitenmahl wandte ich meine Schritte, und mit einem Herzen voll unendlicher Liebe für die, welche sie verschmähten, wanderte ich abermals in ferne Gegend. Lieder sang ich nun lange, lange Jahre. Wollte ich Liebe singen, ward sie mir zum Schmerz. Und wollte ich wieder Schmerz nur singen, ward er mir zur Liebe.

So zertheilte mich die Liebe und der Schmerz.

Und einst bekam ich Kunde von einer frommen Jungfrau, die erst gestorben war. Und ein Kreis sich um ihr Grabmahl zog, in dem viele Jünglinge und Greise auf ewig wie in Seligkeiten wandelten. Sie sprachen leise, die Jungfrau nicht zu wecken.

Himmlische Gedanken schienen immerwährend aus der Jungfrau Grabmahl auf die Jünglinge wie leichte Funken zu sprühen, welche sanftes Geräusch erregten. Da sehnte ich mich sehr, auch da zu wandeln. Doch nur ein Wunder, sagten die Leute, führt in diesen Kreis. Ich aber trat langsamen Schrittes, innen Andacht und fester Glaube, mit gesenktem Blicke auf das Grabmahl zu, und ehe ich es wähnte, war ich in dem Kreis, der einen wunderlieblichen Ton von sich gab; und ich fühlte die ewige Seligkeit wie in einen Augenblick zusammengedrängt. Auch meinen Vater sah ich versöhnt und liebend. Er schloß mich in seine Arme und weinte. Noch mehr aber ich.“

Die letzten zwei Absätze auszudeuten, scheint mir nicht angebracht. Der Schluß wird wohl sagen, daß nun der Vater endgültig von der Weihe des Sohnes überzeugt ist, wenn auch der mährische Bauer und Wiener Schullehrer kaum gemeint haben wird, daß sein Franz der Welt mehr sein könnte, als am Ende gar der Herr von Salieri. Aber der Anfang spricht klar. Aus dem Garten der Kindheit mit seinen Freuden durch Schmerz und Sehnsucht vertrieben... „Wollte ich Liebe singen, ward sie mir zum Schmerz!“

Es war erst — sind wir zu kühn? — der Schmerz des Knaben ohne Elternhaus, des früh Verbannten, aus dem Kreis der Mitmenschen durch sein lastendes Genie Vertriebenen. Die romantische Sehnsucht seiner Zeit, der Weltschmerz einer Generation, das ahnungsvolle Leid des nicht zu seiner Vollendung Bestimmten ergreift einen Knaben, dem die Mutter fehlte oder nicht genug zu geben hatte. Liebe allein war ihm vielleicht bloß Kin-

dermärchen, „gute alte Vergangenheit, in der wir uns nach der Verstorbenen Meinung auch bewegen sollten, wie sie sich einst". Die Verschlossenheit des Knaben, dem Begabung eine Bürde im Alltag war, der sich vor allem Nahrung schaffen sollte, diese Scheu, sie wuchs — er ahnte das Geheimnis des Weiblichen, aber er mied es sein Leben lang. Es gab keine erfüllte Liebe für ihn, nur Sehnsucht. Er verzehrte sich, wie mündliche Überlieferungen behaupten, nach Frauen, aber er fand, er nahm keine. Vielleicht bot sich ihm ein Ersatz für Liebe, so daß er über jede Beziehung zu einer Frau spotten konnte, glücklich, aus Übertreibung glücklich nur in seinen Tändeleien mit leichtmütigen Freunden, im Weinrausch. Das ist nicht das biedermeierische Idealbildnis Schuberts — es sind die Umrisse eines großen, schweren, nur durch die Heiterkeit der Jugend gemilderten Schicksals. Armut, allzuviel Tüchtigkeit ringsum, Verehrung und Anerkennung kleinerer Kreise, die vor der großen Welt magisch schützen müssen, Freunde, aber nicht die Liebe, die allein dem Mann die Süßigkeit des Daseins zeigt — die Hast, arbeiten zu müssen, weil die Lebenszeit nicht reichen würde, Angst, doch nie das Größte zu erreichen, das ist Schuberts Leben. Eine Mutter hätte dieses Leben vielleicht hegen können — aber da war nur eine gute, sanfte Ehefrau, Köchin, und die verlor der Fünfzehnjährige. Auch die zweite Mutter hatte ihm wohl nicht viel zu sagen. Sorgte das Elternhaus für ihn? Unterstützte es ihn auch nur mit Geld? Es konnte wohl kaum. Da war jedes für sich, sie hatten einander lieb, sie waren gute Menschen, verstanden es nicht besser; es hat wohl auch so sein müssen. Aber davon kommt es dann auch, daß die Seligkeit Schubertischer Melodie, indem sie unsagbar beglückt, sogleich auch etwas unsagbar Trauriges annimmt. Noch in seine Walzer spielt eine Tragödie hinein, bei keiner Musik sind einem in Glück und Schmerz die Tränen näher — aber ein ganz hoher Genius eilt mit leichtem Flügelschlag über alles Irdische, beschränkend Persönliche hinweg.

Kindheit nimmt ihren Lauf. Der Vater beschreibt — Franz liegt sterbend im Fieber — seine ersten Jahre, und die Wehmut des Verlustes spricht aus seinen Worten: „In seinem fünften Jahre bereitete ich ihn zum Elementarunterricht vor, und in seinem sechsten

Jahr ließ ich ihn die Schule besuchen, wo er sich immer als der erste seiner Mitschüler auszeichnete. Schon in seiner frühesten Kindheit liebte er die Gesellschaft, und niemals war er fröhlicher, als wenn er seine freien Stunden in dem Kreise munterer Kameraden zubringen konnte. In seinem achten Jahr brachte ich ihm die nötigen Vorkenntnisse zum Geigenspiel bei und übte ihn so weit, bis er imstande war, leichte Duetten ziemlich gut zu spielen; nun schickte ich ihn zur Singstunde des Herrn Michael Holzer, Chorregenten in Lichtental. Dieser versicherte mehrmals mit Tränen in den Augen, einen solchen Schüler noch niemals gehabt zu haben. ‚Wenn ich ihm was Neues beibringen wollte,' sagte er, ‚hat er es schon gewußt. Folglich habe ich ihm eigentlich keinen Unterricht gegeben, sondern mich bloß mit ihm unterhalten und ihn stillschweigend angestaunt.'"

Holzer, „ein etwas weinseliger, aber gründlicher Kontrapunktiker" nach den Worten des schon genannten Jugendfreundes Holzapfel, führte den Knaben in die Praxis ein und schenkte ihm viel von seiner Erfahrung. Er ließ ihn singen und freute sich, wenn der helle Sopran des Knaben so leicht treffsicher wurde. Er zeigte ihm das Wunderwerk der Orgel, ließ ihn die Begleitung der Kirchenlieder versuchen, präludieren und in die Tonart der jeweils gebrauchten Anfänge hinübermodulieren. Ein wenig Klavier lernte er auch zu der Violine, und der Bratschenschlüssel durfte dem Geiger keine Schwierigkeiten bereiten. Dazu gab es gelegentlich ein bißchen theoretische Harmonielehre nach dem Generalbaß-System, aber das traf der Franz ohne Anleitung so gut, daß Holzer nur ausrufen konnte: „Dieser hat doch die Harmonie im kleinen Finger." Nicht anders hatte sich auch der älteste Bruder Ignaz, selber übrigens, wie Ferdinand, Holzers Schüler, als Klavierlehrer Franzens alsbald überwunden bekannt: „Ich war erstaunt, als er kaum nach einigen Monaten mir ankündigte, daß er nun meines ferneren Unterrichts nicht mehr bedürfe und sich schon selber forthelfen wolle. Und in der Tat brachte er es in kurzer Zeit so weit, daß ich ihn selbst als einen mich weit übertreffenden und nicht mehr einzuholenden Meister anerkennen mußte."

Besuche bei einem Klavierbauer gewährten weitere praktische Einsicht. Aber die Musikerheimat des Knaben, und nicht nur

des Knaben, blieb doch das Vaterhaus und die Lichtentaler Pfarrkirche des Herrn Holzer. Die C-Dur-Messe Schuberts ist diesem ersten Anreger gewidmet.

Es wird auch von Kompositionsversuchen aus diesen allerfrühesten Jahren gesprochen; aber das ist eine Sache der Historiker oder gar Prähistoriker des Genies. Manches kann verlorengegangen sein, anderes ist noch vorhanden, aber nicht einmal in die große Gesamtausgabe aufgenommen worden. Der Reichtum an Reifem, Späterem ist so groß, daß es sich gar nicht verlohnt, hier dem ersten Tasten nachzuspüren.

Auch ohne Kompositionen war die musikalische Begabung Schuberts auffällig genug, und seine Singstimme wies ihm für ein paar Jahre den Weg, zeigte wohl auch dem Vater ein Mittel, wie man zeitweilig für ein Kind weniger zu sorgen hätte: es konnte, mußte Sängerknabe werden und auf Kosten einer Stiftung sogar vom Landesvater und seiner Hofhaltung ernährt werden.

Das Amtsblatt „Wiener Zeitung" vom 28. Mai 1808 enthält diese Kundmachung:

„Da in der k. k. Hofkapelle zwei Sängerknabenstellen neu zu besetzen sind, so haben diejenigen, welche eine dieser Stellen zu erlangen wünschen, den 30. September, Nachmittag um 3 Uhr, im k. k. Konvikte am Universitätsplatze Nr. 796 zu erscheinen und sich der mit ihnen sowohl in Ansehung ihrer in den Studien bisher gemachten Fortschritte, als auch ihrer in der Musik etwa schon erworbenen Kenntnisse vorzunehmenden Prüfung zu unterziehen, und ihre Schulzeugnisse mitzubringen. Die Konkurrenten müssen das zehnte Jahr vollendet haben und fähig sein, in die erste Grammatikal-Klasse einzutreten. Wenn die aufgenommenen Knaben sich in Sitten und Studien auszeichnen, so haben sie nach der allerhöchsten Anordnung auch nach Mutierung der Stimme im Konvikte zu verbleiben; widrigenfalls sie nach Mutierung der Stimme aus demselben auszutreten haben."

Noch eine dritte Stelle wird frei: „... Vorläufig aber ist mit Zeugnissen der Fortgang des Kandidaten in den zwei letzten Semestern und dessen körperliche Gesundheit, wie auch, daß er die Pocken bereits überstanden habe, bei der erwähnten Direktion auszuweisen."

Nach der Prüfung wird dem Ersten Oberhofmeister Fürsten Trauttmannsdorf berichtet: „Die Äußerung des Kapellmeisters, dann die des Hw. Konviktsdirektors lege ich hier bei; es erhellet daraus, daß die beiden Sopranisten Schubert und Müllner, dann der Altist Maximilian Weiße vor den übrigen den Vorzug verdienen."

Worauf dem k. k. Hofmusikgrafen Ferdinand Grafen von Kuefstein intimiert wird, daß die Aufnahme der drei Genannten — erlösende österreichische Beamtenformel — „keinem Anstand unterliege".

Der Kapellmeister der Prüfungskommission ist Salieri, sozusagen Hofsachverständiger für Musik; wir begegnen ihm noch. Konviktsdirektor ist der Pater Innozenz Lang. Er bezeugt, daß Schubert und Müllner „auch in den Vorbereitungskenntnissen" unter allen die Besten waren.

Franz Schubert tritt also schon im Oktober 1808, elfjährig, in das Konvikt ein und bekommt die Uniform der Hofsängerknaben mit ihren goldenen Borten. Bei der Prüfung hat er einen hechtgrauen, fast weißen Rock getragen, so daß ihn die anderen Knaben danach für eines Müllers Sohn hielten und, da die Müller immer als sehr musikalisch galten, gemeint hatten, es werde ihm schon nicht fehlen können. Übrigens sagt ein Biograph dem andern nach, wie die Prüfung zur Verwunderung der Prüfer ausfiel. Die goldene Uniform muß über den Abschied vom Vaterhaus hinwegtrösten. Leicht wird ein solcher Abschied einer Familie, die so gut zusammenhielt, ohnehin nicht gewesen sein.

Das Konvikt war eine von Kaiser Josef II. aufgehobene Jesuitenschule, von Kaiser Franz 1802 neu gegründet, aber den Piaristen, einem um den Unterricht besonders in Österreich verdienten Orden, übergeben und in das Gebäude des früheren Jesuitenkollegiums auf dem Universitätsplatz verlegt worden. Es war für Mittel- und sogar Hochschüler bestimmt, Mediziner ausgenommen, für die zehn Hofsängerknaben und acht andere Stiftlinge, die in der Kirche Am Hof (das ist ein Wiener Platz und hat mit dem Kaiserhof nichts zu tun) beim Gesang mitzuwirken hatten. Die Mitschüler, also auch Franz Schubert, besuchten das von Piaristen geleitete sogenannte Akademische Gymnasium. Unter den Schülern gab es demnach Alters-,

366. 1809.

Ausweis

über das sittliche Betragen, den Fortgang in den Studien und in der Musik der Hof-Sängerknaben im k. k. Konvikte im 1ten Semester 1809

Namen	Betragen	Fleiß	Fortgang	Talent	Progress	Anmerkungen
Hudwigl Franz	sehr gut	gut	sehr gut	sehr gut	sehr gut	Spielt auf der Viole und das Violoncello sehr gut
Mayer Lorenz	sehr gut	gut	sehr gut	—	sehr gut	
Kappel Johann	gut	gut	sehr gut	—	—	
Hayer Adam	sehr gut	sehr gut	sehr gut	—	—	
Weigerl Johann	sehr gut	sehr gut	sehr gut	—	gut	Ist aus Mitleiden der Eltern und Verwandten der nächste an seinem Platze
Mantinovsky Joseph	gut	gut	gut	—	—	
Hiemann Aloys	gut	gut	gut	—	—	
Pechtner Franz	sehr gut	gut	sehr gut	gut	sehr gut	Hat ein sehr Talent
Winsch Max	sehr gut	gut	mittelmäßig	—	—	
Müllner Franz	sehr gut	mittelmäßig	auf	gut	mittelmäßig	

Wien den 17. April 809.

Langer
Director des k. k. Konviktes

Standes-, Berufsunterschiede und die lebhaften Anregungen, die daraus erwuchsen. Wohnung und Verpflegung wurde vom Konvikt geboten, übrigens auch für Zöglinge, die bezahlten.

Die Konviktszöglinge bekamen durchaus keine Musikanten-Abrichtung. Es gibt Zeugnisse genug — und nicht bloß Schulzeugnisse —, die Schuberts Kenntnisse und Bildung dartun; nicht zuletzt spricht davon der geläuterte Geschmack in der Wahl seiner Dichtungen. Ein Musterschüler wird er dennoch nicht gewesen sein (nach Aussagen), aber ruhig, still, versonnen, bald aufmerksam, bald verträumt ... In der Anstalt war er nicht eben ungern; noch weniger gern. Das Konvikt bot ziemlich viel Ordnung und Zucht, nicht ebensoviel Essen, sehr viel Musik. Den Klavier- und Geigenunterricht für die Zöglinge brauchte Schubert nicht mehr. Um so willkommener war ihm das Orchesterspiel: die Zöglinge hatten ihr eigenes Orchester und musizierten täglich abends „eine ganze Symphonie und zum Schluß eine möglichst rauschende Ouvertüre" herunter; an Sommerabenden gar bei offenem Fenster — draußen blieben die Leute stehen, und die Polizei machte Anstände, weil es den Verkehr störte. Die Symphonien waren öfter als Schubert lieb war von dem Modekomponisten Krommer; auch Kozeluch stand auf diesen Programmen, ein böhmischer Gegner Mozarts, späterhin, wie vordem Krommer, „Kammerkompositeur" des Wiener Hofs. Schubert zog ihn dem „faden" Krommer bei weitem vor. Aber auch Haydn, Mozart, Beethoven wurden fleißig gespielt. Schubert geriet in Entzücken über die langsamen Sätze bei Haydn. Von der g-Moll-Symphonie Mozarts soll er gesagt haben, sie erschüttere ihn, ohne daß er eigentlich wisse, warum; das Menuett sei hinreißend und im Trio dünke ihn, die Engel sängen mit. Von der Ouvertüre zum „Figaro", sie sei die schönste in der ganzen Welt; er soll sich aber dann verbessert haben — er habe fast die zur „Zauberflöte" vergessen. Wenzel Ruziczka, wie Krommer, Kozeluch und manche andere, einer von den böhmisch-mährischen Musikanten, Bratschenspieler am Hoftheater, Hoforganist, im Konvikt auch Lehrer für Geige und Klavier, dirigierte, noch vom ersten Geigenpult aus, und dahin kam recht bald Franz Schubert. Er hatte bei der zweiten Geige begonnen, hinter dem ersten Pult stehend. An diesem spielte Josef von Spaun, neun

Jahre älter als Schubert, Jurist, aus Linz gebürtig. Er verließ das Konvikt schon 1809, als des so viel jüngern Franz Schubert „einziger Freund und Liebster im ganzen Konvikt". „Sie Glücklicher", sagte ihm der Zurückbleibende, „Sie entgehen nun dem Gefängnis." Arge Verbitterung des „immer ernsten, wenig freundlichen" Knaben spricht sich da aus, und schon nach so kurzer Zeit: welch ein Ausdruck im Mund eines Zwölfjährigen! Spaun erzählt: „Ich fand ihn einmal allein im Musikzimmer (es wurde im Winter nicht geheizt!) am Klavier sitzen, das er mit seinen kleinen Fingern schon artig spielte. Er versuchte gerade eine Mozartische Sonate und sagte, daß sie ihm sehr gefalle, daß er aber Mozart schwer zu spielen fände. Auf meine Aufforderung spielte er mir ein Menuett von seiner eigenen Erfindung. Er war dabei scheu und schamrot, aber mein Beifall erfreute ihn. Er sagte mir, daß er öfters seine Gedanken in Noten bringe, aber sein Vater dürfe es nicht wissen, da er durchaus nicht wolle, daß er sich der Musik widme." Spaun besorgte Notenpapier, das Franz in unglaublichen Mengen („riesweise") verbrauchte. „Er schrieb Musik außerordentlich schnell, und die Zeit der Studien verwendete er unablässig zum Tonsatz, wobei die Schule allerdings zu kurz kam. Vater Schubert, ein sonst sehr guter Mann, entdeckt die Ursache seines Zurückbleibens in den Studien, und da gab es einen großen Sturm und ein erneutes Verbot. Allein die Schwingen des jungen Künstlers waren schon zu kräftig, und sein Aufflug ließ sich nicht mehr unterdrücken." Das war schon 1811; Spaun war als junger Beamter nach Wien zurückgekommen.

Ein Jahr später schreibt Franz Schubert, immer noch nicht gewöhnt und versöhnt, an den Bruder Ferdinand einen herzbewegenden Brief:

„Den 24. November 1812. — Gleich heraus damit, was mir am Herzen liegt, und so komme ich eher zu meinem Zwecke, und Du wirst nicht durch liebe Umschweife lange aufgehalten. Schon lange habe ich über meine Lage nachgedacht und gefunden, daß sie, im ganzen genommen, zwar gut sei, aber doch noch hier und da verbessert werden könne; Du weißt aus Erfahrung, daß man doch manchmal eine Semmel und ein paar Äpfel essen möchte, um so mehr, wenn man nach einem mittelmäßigen Mittagsmahle,

nach 8½ Stunden erst ein armseliges Nachtmahl erwarten darf. Dieser schon oft sich aufgedrungene Wunsch stellt sich nun immer mehr ein, und ich mußte nolens volens endlich eine Abänderung treffen. Die paar Groschen, die ich vom Herrn Vater bekomme, sind in den ersten Tagen beim Teufel, was soll ich dann die übrige Zeit tun? Die auf dich hoffen, werden nicht zuschanden werden. Matthäus Kap. 3, V. 4. So dachte auch ich. — Was wär's denn auch, wenn Du mir monatlich ein paar Kreuzer zukommen ließest. Du würdest es nicht einmal spüren, indem ich mich in meiner Klause für glücklich hielte und zufrieden sein würde. Wie gesagt, ich stütze mich auf die Worte des Apostels Matthäus, der da spricht: Wer zwei Röcke hat, der gebe einen den Armen usw. Indessen wünsche ich, daß Du der Stimme Gehör geben mögest, die Dir unaufhörlich zuruft, Deines Dich liebenden armen, hoffenden und nochmal armen Bruders Franz zu erinnern."

Stand es mit dem Fortschritt im Studium wirklich so schlimm? Die Schulkataloge der vier Unterklassen weisen in allen Unterrichtsgegenständen die brave Eins auf, sogar im Griechischen gelegentlich I em[inenter], und der „Zweier" in der Mathematik der ersten Oberklasse (es war die letzte, die Schubert im Konvikt besuchte) hätte sich durch eine schon zugestandene Nachprüfung tilgen lassen. 1810 und 1811 beloben eigene Intimate an den Hofmusikgrafen den Sängerknaben Franz Schubert: „über gute Fortschritte in allen Rubriken" oder, in dem putzigwichtigen Stil eines offenkundig sorgengeplagten Amtes:

„...Dem Hellmesberger ist im Namen dieses O. Hofamts ein nachdrücklicher Verweis über seine schlechte Verwendung in den Studien zu geben; dem Franz Schubert hingegen die diesortige besondere Zufriedenheit über seine in allen Rubriken ausgezeichneten Fortschritte zu bezeigen..."

Vielleicht haben Lehrer, die des Knaben musikalische Fähigkeiten erkannten, seinen Weg durch sonstigen Tadel nicht hemmen wollen; vielleicht war es nur dem Vater überhaupt nicht recht, daß sein Franz außer der Musik alles übrige bloß nebenher betrieb. Genug, der Konflikt war da. Dem Sohn wurde das Vaterhaus verboten. Erst der Tod der Mutter öffnete es...

Die ersten Kompositionen des Knaben hatten Leiden zu über-

tönen und zu verscheuchen. Zu genienleichten Melodien melden sich die empfindsamen Harmonien der Romantik; weltschmerzliche Jugendzeit ... Lehrer des Konvikts schreiben in die Rubrik „Anmerkungen" der Zeugnisse schon nach dem ersten Semester: „Ein musikalisches Talent"; zweites Semester „Ein besonderes musikalisches Talent" — „Geigt und spielt schwere Stücke prima vista". Wenzel Ruziczka wendet diesem Schüler seine besondere Aufmerksamkeit zu. Aber der Schüler wußte auch da, nach dieses Lehrers Worten „schon alles"; „dem kann ich nichts lehren, der hat's vom lieben Herrgott gelernt." Er kam also zum Hofkapellmeister selbst, zum Herrn von Salieri.

Der war längst eine Wiener Respektsperson, einer der letzten italienischen Musiker, die nach alter Tradition an den Wiener Hof gekommen waren. Er stammte aus Legnano im Venezianischen, war von Gaßmann 1766 nach Wien gebracht worden und wurde Schüler und Nacheiferer des großen Gluck, musikalischer Vertrauensmann Josefs II., Rivale Mozarts in der Gunst des Publikums, Komponist von vierzig Opern und mancherlei anderer Musik, eifrigster und intriganter Widersacher der erwachenden deutschen Produktion — im Fieber seiner letzten Stunden beschuldigte er sich sogar, Mozart vergiftet zu haben — gerade er Lehrer Beethovens, der bei ihm dramatische Komposition und besonders das Schreiben für Gesangsstimmen üben wollte. Hofkapellmeister seit 1788, aber schon ein Jahr später vom Operndirigieren dispensiert, verbrachte Salieri seine Tage als Hüter alter Schulung und erfahrener Lehrer. „Freundlich, gefällig, wohlwollend, lebensfroh, witzig, unerschöpflich in Anekdoten und Zitaten, ein feines, niedlich gebautes Männchen, mit feurig blitzenden Augen, gebräunter Hautfarbe, immer nett und reinlich, lebhaften Temperamentes, leicht aufbrausend, aber ebenso leicht auch zu versöhnen." So schildert ihn Rochlitz. Schubert lernt bei ihm Stimmführung im Kontrapunkt und Stimmbehandlung, gerät in Zusammenhang mit dem Süden der Kunst. Von 1812 auf 1813 überschreitet er die Grenzen von der Begabung zur Meisterlichkeit. Aber noch bis 1817 wird der Weg nach Salieris Wohnung in der Seilergasse unternommen, dabei auch wohl eine nahe Weinhandlung aufgesucht. 1816 feiert Salieri sein fünfzigjähriges Dienstjubiläum — Deutsch kann er

noch immer nicht richtig und hat es auch nie erlernt. Schubert nimmt an der Feier teil. Er bezeichnet sich in der Überschrift verschiedener Kompositionen als Schüler Salieris. Dieser staunt ihn an, ist auch stolz auf ihn, weiß aber mit einem so jungen Menschen, der sich in Haydn, Mozart, den überspannten Beethoven verrannt hat, nicht allzuviel zu beginnen. Schubert verläßt den Maestro, schätzt ihn aber sehr, dankt ihm immer. 1824 wird Salieri als Hofkapellmeister pensioniert, 1825 stirbt er. Das ist Schuberts letzter Lehrer. Wenige Tage vor dem Tod will Schubert einen andern aufsuchen, Simon Sechter, um von neuem, wenn es sein muß, von Grund auf Kontrapunkt und Fuge zu studieren. Er muß fast sogleich absagen. Sechter hat dann sein Kunstwissen auf Bruckner übertragen. Schüler Glucks, Feind Mozarts, Lehrer Beethovens — Schubert als Schüler, unmittelbar darauf Bruckner, Schüler und Meister: das ist Wiener Tradition, das der Zusammenhang der Dinge, das die Musikstadt.

Was hat ein Salieri Schubert lehren können? Italien, sein Licht, seine Form. Von ihr rang sich der deutsche romantische Geist Schuberts los — er suchte nach Befreiung, fand sie in den Worten neuer großer Dichter, rang, mehr noch vielleicht, nach dieser Befreiung im Instrumentalen ...

Noch 1817 also ging Schubert zu diesem Italiener einer großen Vergangenheit. Längst hatte er selber schon den „Erlkönig" für ein neues Jahrhundert zu Papier gebracht, zu Papier und zu ein paar Freunden. Dann wurde er frei von der Lehre, frei von seinem Amt. Nicht mehr Schulmeister, nicht mehr Schüler. Ein Genius drängte. Der Mensch hatte zu darben.

Der Fülle und Reife des so jugendlichen Komponisten kamen die Erfahrungen der Lichtentaler Kirche zugute, das Orchester des Konvikts, seine Quartett-, Instrumental- und Theorie-Übung und, durch Salieri, die Handwerkskenntnis einer vorklassischen Zeit. Auch zu Hause wie im Konvikt spielte er Quartett: die Brüder Ignaz und Ferdinand an den Geigenpulten, er selber an der Bratsche, der Vater hatte den Cellopart. Das war Sonntag nachmittags, als er daheim wieder angenommen war und der Vater ihn, nach den Worten Spauns, als Musiker „gewähren ließ". Das Quartett zu Hause, das war die edelste, in Wien heute noch häufige musikalische Vergnügung — wer hätte

sie da nicht mitgemacht? Nicht immer geht und ging es auch bei Schuberts so recht zusammen; dann sagte wohl der junge Franz: „Herr Vater, da muß etwas gefehlt sein." Man fand sich, findet sich wieder. Diese Hausquartette sind in dem Wien von heute noch alte Zeit. Formensinn, die Kenntnis der Instrumente, alle Möglichkeiten des Klangs, des lebendigen Spiels werden solcherart, wurden auch für Schubert erschlossen. Als das Leben, die Sehnsucht des romantischen Zeitalters diesen jungen Menschen traf, begann er im gegebenen Bereich zu schreiben. Bald überflog er seine Grenzen.

Wenn heute, das muß hier gesagt werden, häusliche Quartette und Schülerorchester Haydn, Mozart, Beethoven spielen, so spielen sie Klassiker, die man seit hundert Jahren kennt. Damals waren das Zeitgenossen, „Moderne", beinah noch Umstürzler. Aber damals pflegte man die Zeitgenossen, schreckte vor Schwierigkeiten nicht zurück, achtete nicht auf die zeitgenössische Kritik, die noch über Beethoven (gelegentlich) nicht viel besser sprach als die heutige über irgendwelchen Gottseibeiuns — Schönberg, Hindemith. Das wird oft vergessen. Bedenkt man es, so wundert einen die tropisch schnelle Entfaltung der Musik in so wenigen Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts nicht mehr sosehr.

Nur noch ein weniges über die Gefährten und das Ende dieser Zeit — dann soll von ihren Früchten die Rede sein; Gaben eines armen, hungernden, sehnsüchtigen Knaben von dreizehn, zuletzt sechzehn Jahren, der seine Kinderträume — es sind die schönsten — festhielt und weitergab.

Diese Gefährten: Spaun, als Hofrat und Baron verstorben, einer der treuesten, immer hilfsbereiten Freunde auch späterhin, wurde von Schubert sehr geliebt, durch die Widmung der G-Dur-Phantasie ausgezeichnet. Josef Kenner und Albert Stadler, beide Beamte und Literaten, deren Gedichte Schubert komponierte — Anton Holzapfel, Sänger und Cellist, auch er später Beamter. Johann Michael Senn aus Tirol, hernach Offizier und revoltierender Dichter, 1820 „... wegen phantastischer Hinneigung zu den Hirngespinsten von Volkstum und Repräsentativsystem" von Wien abgeschafft — Schubert widersetzte sich der Verhaftung, „machte ein Aufsehen" und bekam einen Ver-

weis. Ferner Benedikt Randhartinger, Hofkapellsänger, zuletzt Hofkapellmeister; Andreas Bibl, später Domkapellmeister zu Sankt Stephan. Nach Heuberger waren auch der spätere Kardinal Rauscher und — Johann Nestroy Konviktsgenossen Schuberts. Nestroy hat übrigens als Bassist in den Männerquartetten Schuberts wiederholt mitgesungen. Weiter haben wohl Wege von Jugendgenossen selten auseinandergeführt, als die dieser Freunde. Aber sie alle haben es auch nach außenhin „zu etwas gebracht" — Schubert hatte es nicht einmal vermocht, Schullehrer zu bleiben.

Das war der erste Freundeskreis des Einsamen, der immer soviel Freunde gehabt, sosehr für Freundschaft geschwärmt hat: man kann sich ihn nur gesellig denken, die Frauen dieser Zirkel schwesterlich achtend.

Die Konviktszeit geht zu Ende. Schuberts Zeugnis für das zweite Semester 1812 enthält die Anmerkung: „Mutiert". Ende September wird seine Stelle schon öffentlich ausgeschrieben, aber es wird auch ein Bericht an den Kaiser abgeschickt, mit der Bitte, ihm einen soeben erledigten Stiftungsplatz zu verleihen und ihn im Konvikt zu belassen; dem wiederverehelichten Vater wäre das sicherlich das Liebste gewesen. „Allerhöchste Entschließung": Gewährt, wenn er den Zweier aus Mathematik, zweites Semester 1813 — so spät war es mittlerweile geworden —, durch eine Nachtragsprüfung im Herbst verbessert. Aber Schubert hat das „Gefängnis" satt und geht, gleichmütig wie zeit seines Lebens, weg und ins Ungewisse.

Die Werke dieser Konviktszeit — sie erst sind, wenn auch nicht gesammelt, erhalten — sollen nun aufgezählt und in das Bild dieses Lebens eingefügt werden, aber hier, wie immer in diesem Buch, für jedermann: es muß gelingen, davon nicht anders zu sprechen als sonst von vergangener und noch lebendiger Zeit, von Wesen und Dingen, die uns sonst nahestehen und zu unserm Besitz, zu unserm eigenen Wesen gehören.

Dieser dreizehn- bis sechzehnjährige Knabe verbraucht „riesweise" Notenpapier für Eingebungen auf allen Gebieten; er schreibt für das Streichquartett daheim und in der Schule, für das Konviktsorchester, für Klavier zu zwei und zu vier Händen, Kammermusik auch für Bläser, Kirchenmusikwerke, Gelegen-

heitskantaten, Tänze, Lieder, mehrstimmige Gesänge und sogar eine Oper ...

Waren das Meisterwerke, konnten sie meisterlich sein? — Niemand wird es von diesen Jahren erwarten. Und doch, zwei Jahre später waren auch Meisterwerke da, standen plötzlich neben Versuchen und bloß Anerkennenswertem wie Geschenke vom Himmel. Sie kamen über Nacht, und die genaueste Wissenschaft kann das nicht erklären.

Der Konviktsbeginn aber war staunenswerte Fähigkeit, Versuche, sich in die Formen, die Mittel, die Instrumente und Stimmen einzuleben, anzulehnen an die Meister, die dem Knaben vorgearbeitet hatten, mit denen er erwuchs, die ihm vertraut, verehrt waren. Das waren die Wiener Klassiker, vor allem Beethoven; der süddeutsche Liedmeister Zumsteeg — ein klein wenig war der Knabe wohl auch Mitlebender der romanischen Arien- und Opernzeit geworden.

Schubert gilt als Liedmeister, wesentlich als Liedmeister; Schubert und Lied — die Vorstellungen folgen einander sogleich. Er hat sich im Lied und vielleicht allein im Lied vollendet, aber er hat nicht mit Liedern begonnen — sondern, vielleicht symbolhaft, als Instrumentalkomponist. Er war Geiger, Quartettspieler; auch die ersten Klavierstücke gehen von einem Streichinstrument aus. Nicht weniger als sieben Streichquartette sind aus diesen Konviktsjahren vorhanden, in ihrer Mehrzahl gedruckt; dazu, ungedruckt, eine Quartett-Ouvertüre, eine Quintett-Ouvertüre. Es ist aus der Praxis, nach dem Gehör, aus der Griffigkeit der Instrumente aufgezeichnete Musik, mit der Zeit, besonders dem zweisätzigen B-Dur-Quartett von 1813 schon anzumerken, immer freier in Rhythmus, Melodie und Harmonie, immer deutlicher im romantischen Chroma. Unfertigkeit, vielleicht sogar Kindlichkeit drückt sich aus; aber die Mittelstimmen werden belebt, die Periodisierung wird interessanter — nicht der Meister, aber schon ein tüchtiger Musiker kündigt sich an.

Die ungedruckte Quintett-Ouvertüre steht in einer Themengemeinschaft mit dem ersten Lied „Hagars Klage". Schubert, der seine Instrumente singen läßt, gibt ihnen ja auch später seine schönsten Gesangsmelodien nachzugestalten, während bis

auf ihn, gerade umgekehrt, die Gesangsstimmen sehr oft — gerade noch bei Beethoven — instrumentale Führungen zu erleiden hatten. In Quartettbesetzung sind auch einige Tänze, Menuette und deutsche Tänze, diese Vorläufer des Walzers, geschrieben. Schon haben sie die selige Melodie, den sanft wiegenden Rhythmus; schon ergeben sie einen Übergang von dem altväterisch zierlichen Tanz des achtzehnten Jahrhunderts zu dem lebhafteren des neunzehnten, der damals nicht minder beunruhigend wirkte als heute die sogenannten modernen Tanzweisen. Die „Sittenlosigkeit" und musikalische Perversion des aufkommenden Walzers erfüllte das Gemüt der Musikhüter von damals mit arger Kümmernis, und es ist durchaus kein Zufall, daß der spätere Walzerkönig Johann Strauß der erste war, der in seinen Unterhaltungskonzerten in Wien Wagner aufführte und sich zu dem fast noch mehr angefeindeten Anton Bruckner bekannt hat.

Das Klavier ist mit vierhändigen Phantasien bedacht, von denen die erste in das Jahr 1810 zurückreicht und vom Bruder Ferdinand „Leichenphantasie" benannt wurde. Es war gar nicht so schlimm gemeint; Schubert hatte nur, schon in dieser halben Kindheit, ein Gedicht „Leichenphantasie" von Schiller komponiert. Das Klavierstück hat nicht weniger als 32 Notenseiten Umfang, schwankt aus einer Tonart, einem Tempo ins andere, an einer Stelle steht das Wort „Trompeten" — vielleicht sind die Phantasien, ist besonders diese einem imaginären Orchester zugedacht, wie ja übrigens auch so manches in den Streichquartetten. Die zweite Phantasie spielt mit Bildungen aus „Hagars Klage", die dritte, einigermaßen e-Moll, aber in B schließend, beginnt mit einem Thema, das die chromatische Skala abwärts faßt, zuletzt auch in der Fuge verwendet. Es ist das erste Klavierwerk von einigem Profil.

Eine reizende Jugendsonate für Klavier, Violine und Cello ist vor einigen Jahren außerhalb der Gesamtausgabe veröffentlicht worden. Zwei Kammermusiken für Bläser sind, fragmentarisch, vorhanden; Menuett und Finale eines Oktetts für je zwei Oboen, Klarinetten, Hörner und Fagotte, und eine „Kleine Trauermusik": je zwei Klarinetten, Fagotte, Hörner und Posaunen, dazu Kontrafagott; auf dem Manuskript steht unerklär-

licherweise, von anderer Hand hinzugesetzt: „Franz Schuberts Begräbnis-Feyer" — sollte es eine Komposition zur Bestattung der Mutter gewesen sein?

Klavier, Streicher- und Bläsergruppen streben ins Orchester. Fünfzehnjährig schrieb er eine Ouvertüre, sechzehnjährig eine Symphonie, beide in D — man denke an das Konvikts-Orchester mit seinen spärlichen, weil besonders zu bezahlenden Bläsern, die aus den Kreisen der Berufsmusiker geholt werden mußten. Alles in diesen ersten Versuchen klingt zart, rein, gut. Dabei findet sich im zweiten Thema des ersten Symphoniesatzes die Schubertische, immer ein wenig melancholische Besinnlichkeit, im zweiten Satz der Schubertische Gesang. Ein Menuett und dann ein huschendes Finale als Abschluß der Symphonie; die Fingerfertigkeit der Sekundgeiger in diesem Konvikts-Orchester wurde einigermaßen auf die Probe gestellt. Übrigens ist in diesem Finale ein Thema der bekannten Geigen-Sonatine in D vorgebildet.

Die Lichtentaler Kirche bekam mehrere Kyrie für vierstimmigen Chor und das in einer Kirche eben zu Gebote stehende Orchester. Das Kyrie ist der erste Teil der Messekomposition — vielleicht hat der Knabe weiterschreiben wollen, aber dazu reichte es erst später. Den Stimmen werden gelegentlich recht ungewöhnliche und weite Schritte zugemutet. Wenn sich ein Chorsopran von g über d nach dem hohen a zu bewegen hat, so ist das nicht nur gegen die Übung, sondern auch gegen die Ausführbarkeit. Es gibt in diesen Werken der Knabenzeit, auch in den Liedern, allerhand vokale Ungeschicklichkeiten, jedesfalls mehr als instrumentale.

Eine Kantate „Zur Namensfeier des Vaters", 1813, für drei Stimmen mit Gitarrebegleitung — das Gedicht von Schubert selber: „Ertöne Leyer zur Festesfeier". Gleich im dritten Vers wird Apollo bemüht, aber dann geht es ins Allegro, und nach einem bekannten Muster meint der Pegasus: „Lang lebe unser Vater Franz" — bis zu einem guten Ende mit den Worten: „Ewig währe Vater Franzens Glück" ...

In dreistimmiger Besetzung werden mehrere Kanons geschrieben — nach einer Anzahl von Takten folgt eine Stimme genau der früheren — zum Teil auf fragmentarische Texte aus

Schillers „Elysium". In einem heißt es patriotisch: „Drum jubelt hoch ihr Deutsche, denn die verruchte Peitsche, hat endlich ausgeknallt." „Auf den Sieg der Deutschen" ist ein Gedicht für eine Singstimme mit Violine- und Cellobegleitung. Irgendwo eine Bemerkung, daß 1809 das Orchesterspiel im Konvikt unter den Kriegsereignissen litt, und diese vaterländisch gesinnte Komposition — das ist alles, was an Rückwirkung so großer äußerer Zeitereignisse auf den Knaben Franz Schubert bekundet ist ... Hätte ihn wirklich nicht mehr getroffen? Gab es ein Idyll, sei es auch in Wien-Lichtental, das Napoleon und seine Unternehmungen nur in einem Taschenspiegel sah?

Als rechter Wiener Musiker kam der kleine Franz Schubert schon früh in die Oper. Ohne das Kärntnertor-Theater, vorzeiten die Hof- und Staatsoper, war Wiener Musik nicht zu denken. Spaun brachte ihn hin, wenn das Konvikt Ferien hatte. Natürlich mußte der fünfte Stock, die Galerie, Hauptquartier sein. Die erste Oper, die er hörte, war die „Schweizerfamilie" von Weigl mit der Milder und mit Vogl — beide Sänger sollten seine Gönner werden. Dem Vogl wäre er in dieser Knabenzeit gern zu Füßen gefallen, wenn er ihn gekannt hätte — er sollte ihn kennenlernen, sollte in ihm seinen Sänger finden ... Es gab und der Knabe Schubert hörte „Medea", „Johann von Paris", „Iphigenie auf Tauris", die er ganz besonders liebte. Auch bei der ersten „Fidelio"-Aufführung in der Fassung von 1814 soll Schubert im Theater gewesen sein. Man kann sich den Eindruck auf dieses Gemüt, diesen leidenschaftlichen Geist vorstellen. Und so ging er schon mit sechzehn Jahren daran, selbst eine Oper zu komponieren, fand einen Text von Kotzebue, und die vergebliche Bemühung eines Nichtdramatikers um die Bühne begann. Was ist übrigens ein Dramatiker? Wer vermöchte das auch nur jeweils in einem geschichtlichen Augenblick zu sagen? Und wie weniger Opernkomponisten Dramatik erhält sich auch nur durch ein paar Jahrzehnte? Zerfließen uns nicht heute die alten Opern, als Muster der Gattung gepriesen, nur so zwischen den Fingern?

Schubert ist im Konzert, gar in jedem Liederkonzert, in jedem Haus heimisch geworden — auf keinem Theater. Die Wucht der Gegensätze — das ist doch wohl das Dramatische — versagte

sich ihm hier wie in der Ballade. Er war immer er selbst, ohne seinen Widersacher, war der eine, der lyrische Poet.

Diese erste Oper, fast sogleich umgearbeitet, dann nochmals durchgesehen, 1822 in Prag beinahe schon aufgeführt, dann aber doch wieder zurückgestellt, heißt „Des Teufels Lustschloß“. Der übliche Rittertext, „eine natürliche Zauberoper in drei Aufzügen“. Was in aller Welt kann daran jemals natürlich gewesen sein? (Es muß aber doch gesagt werden, daß diese Zauber- und Ritterstücke Erbgut des Wiener Theaters durch Jahrzehnte, sogar Jahrhunderte, gewesen sind und heute noch auf den Kasperltheatern der Praterbuden nachwirken.) Die Ouvertüre mit einem klagenden chromatischen Liedthema ist ein viel reiferes Musikstück; in einer Episode haben die drei Posaunen das Geisterreich ahnen zu lassen — ach, diese Dichtung hat keins! Ritter Oswald und seine junge Frau Luitgard reisen nach ihrer verfallenen Burg, der einzigen, die sie besitzen. Die Kutsche wirft um, sie müssen in ein Wirtshaus an der Straße. Ortsbewohner bitten den ruhmreich-tapferen Ritter, sie von den Gespenstern oder andern Seltsamkeiten einer nahen Ruine zu befreien. Er sagt zu. In dem unendlichen ersten Akt verwandelt sich die Bühne. Halle des wüsten Schlosses, sehr reale Gespenster, offenbar allzu menschlicher Herkunft, nehmen den Ritter gefangen, sein Knappe, der Sancho-Pansa-Buffo, wankt klagend auf der Stätte einher. Der Ritter soll — dies wird umständlich ins Werk gesetzt — frei bleiben, wenn er sich mit einer Amazone, die zu der Geistergesellschaft gehört, verbinden will! Grausame Prüfung! Auch seine Ritterlichkeit gegen Wehrlose wird dabei demonstriert. In seiner Verzweiflung springt er zuletzt in einen Abgrund, fällt aber — in die Arme seiner Frau, die ihm schon ängstlich folgte. Alles war nur Versuchung. Luitgard, die edle Gemahlin, ist nämlich ihrem reichen Oheim, dem Grafen von Schwarzburg, entkommen, der die Heirat mit dem armen Ritter nicht gestatten wollte. „Durch Maschinen aller Art, mit den größten Kosten aus Welschland verschrieben, bewirkte ich Wunder“, sagt dieser Wackere, alle Rätsel des Teufelsschlosses lösend. Die Amazone war übrigens die Tochter seines Gärtners. Und da Oswald von Schwarzeneck, der Ritter, ritterlich, heldenhaft, treu befunden wird, ist der Oheim versöhnt und gerührt,

das junge Paar empfängt zu Liebe und Lebensglück auch Reichtum, und der Knappe mit dem Baß singt in seinem Jubel (Sechsachteltakt):

„Ich lache, ich weine, ich weine, ich lache,
Ich lache ha ha ha,
Ich lache hi hi hi ..."

Und dann dasselbe mit ho, dasselbe mit hu ... Aber staunenswert ist die Sicherheit, die in der Musik das Romantisch-Gruslige malt, die Stimmen und das Orchester meistert. Bei der Gespensterromantik denkt man unwillkürlich an ihre bühnengemäßere Erfüllung in Webers „Freischütz" sowohl wie „Euryanthe". Ein paar Takte eines kleinen Marsches sind unnachahmlicher Schubert, sehr viel anderes das sorglos hingestreute, wohl für immer verstreute Gut eines hier sicherlich traumhaft erfindenden Genies. Theater ist das nicht. Dieser Graf von Schwarzburg, seine Ritter und Geister, seine Anstalten, seine Gärtnerstochter, sie waren wohl schon damals unmöglich. Hätte sich sonst der erfolgreiche Kotzebue an einen unbekannten Anfänger verschwenden lassen?

Erste Lieder. Verblüffend, aber noch zeitbefangen, vor-meisterlich. Das erste erhaltene oder doch gedruckte vom 30. März 1811 datiert, Werk eines Vierzehnjährigen. Welche Dichter rufen diesen Knaben zur Vollendung in Tönen auf? Hölty, Matthisson, Rochlitz, Herder, der Pope überträgt, vor allem aber Schiller. Es ist der sentimentalische Schiller, der Dichter empfindsamen Schmerzes, der Vergänglichkeit, des Abschieds, der Todesschauer. Der „gemütliche", „oberflächliche" Schubert beginnt, jugendsehnsüchtig wie nur einer, überhaupt mit Vertonung von Leid und Qual. Hagar, deren Kind verschmachtet, in der Empörung gegen ihr Schicksal; das Mädchen, das gelebt und geliebt hat — nun ist alles vorbei. Leichenphantasie. Vatermörder. Klagelied. Totengräberlied. Freunde, deren Grüfte sich bemoosten. Thekla, eine Geisterstimme ... Welche Düsternis, welche Leiden eines Knaben werden hier erhellt? Er ist in solcher Empfindsamkeit sicherlich nicht vereinzelt, bei seiner Jugend und in seiner Zeit. Und doch, dieser Anfang spricht!

Ein dunkler Drang hieß den Knaben sprechen, singen. Hat er,

als er begann, seine ersten Lieder je gehört? Hat sie einer gesungen außer ihm selbst? Daß sie ein Knabe an der Grenze des Stimmwechsels für den eigenen Gebrauch ersonnen hat, zeigen die Anforderungen an das Organ. Erst später gewinnt Schubert seine Sänger, hört aber nicht auf, bei guter Gelegenheit selbst vorzutragen, während er sonst begleitet.

Diese Lieder der Konviktszeit, wie auch die frühen der folgenden Jahre bis zu einer nahen, wie plötzlich hereinbrechenden Schöpfertat des Genies, sie vermehren nur das Musikgut der Zeit. Das deutsche Lied, wie wir es heute verstehen, ist jung, vielleicht fängt es überhaupt erst mit Schubert an, in der Geschichte immerhin zwei Jahrhunderte früher — aber das ist Geschichte. Geschichte übrigens, deren Übergangsstufen noch die Wiener Klassiker betreten haben.

Die Geschichte beginnt bei Heinrich Albert, dem Vetter von Heinrich Schütz und Studiengenossen eines Simon Dach. In dem Königsberger poetischen Kreis entstehen Alberts Arien, sie erscheinen in Königsberg, schöpfen aus Volkstanz und Gemeindechoral. Der Norden und die Mitte Deutschlands ist dazumal deutsche Liedheimat, Hamburg ein Mittelpunkt, man erfindet eigene Melodien, wendet aber auch instrumentale, oft ausländische Stücke auf das gesungene Lied an — die Wissenschaft nennt das Parodie; sie nennt Namen wie Andreas Hammerschmid und Konstantin Christian Dedekind. Jetzt sind wir in Sachsen, und der Titel einer Sammlung heißt orts- und zeitgemäß „Älbianische Musenlust". Stufe aufwärts: die „Arien" des sächsischen Hofmusikers Adam Krieger. In Thüringen gibt es ein „Poetisches und musikalisches Lustwäldchen" von Georg Neumark, im katholischen Süden eine „Mirantische Maultrommel". Ende des siebzehnten Jahrhunderts ... Der Jesuit Friedrich von Spee, Bekämpfer der Hexenprozesse, hat schöne Gedichte und Melodien eines unbekannten Komponisten beigesteuert. Es gibt um die Jahrhundertwende und später noch mehrere Sammlungen von Wert — aber die Oper dringt ein und die Sangesbeflissenen wenden sich ab von dem zu schlichten Lied.

Stufe aufwärts. Eine neue Sammlung, des Sperontes „Singende Muse an der Pleiße" bringt den Dichter Johann Christian

Günther zu Ehren, dessen nur allzu leidenschaftliches Genie noch Goethe anerkennen mußte. In der Musik läßt man es immer noch bei Parodien bewenden. Dagegen wendet sich der braunschweigische Postbeamte Graefe. Seine Sammlung erscheint in Halle und verheißt „eigene Melodeyen"; sie kann außer den Weisen Graefes Philipp Emanuel Bach präsentieren, auch Graun und Hurlebusch. Weitere Sammlungen mit eigenen Melodien werden von zwei Hamburger Meistern herausgegeben, von Telemann und dem gerade melodisch besonders begabten Görner.

Stufe aufwärts; das achtzehnte Jahrhundert hat seine Mitte überschritten. Ein Berliner Advokat Krause macht es dem Braunschweiger Postbeamten nach. Er verlangt, daß man nicht am Klavier, sondern „singend" komponiere, gewinnt den Odendichter Ramler und als Komponisten abermals Bach und Graun, daneben Quantz. In Berlin ist das französische Wesen zu Hause, französische Chansons werden jetzt Vorbild, aber Hiller gibt dem volkstümlichen Lied doch die deutsche Note. Gluck vertont Klopstock — zwei Bekenner des Erhabenen haben einander gefunden. Ganz allgemein ist zu sagen, daß in der Geschichte des deutschen Liedes die Komponisten repräsentativen Dichtern ihrer Tage rasch gefolgt sind. Neefe, Beethovens Bonner Lehrer, zielte, denselben Vorlagen folgend, mehr auf Lieblichkeit. Klopstock, die Göttinger, Herder regen J. A. P. Schulz an, dessen „Lieder im Volkston" an dem Hauptort des deutschen Liedes von damals, in Berlin, 1782 erscheinen. Er ist der beherrschende Liedmeister der Zeit, dann Johann Friedrich Reichardt, der auch schon Goethe und Schiller in Musik setzt und der Begleitung mehr Rechte gibt. Weitere Stufe; André, Zelter, Kunzen stehen hier, Zelter, der musikalische Freund und Berater Goethes, der mit dem alle Künste autoritativ überschauenden Geheimrat in Weimar soviel über musikalische Gegenstände korrespondiert, ihm auch Mendelssohn zuführt und in Berlin die Singakademie gründet. Reichardt hat die Lieder aus Wilhelm Meister, das „Veilchen" (wie Mozart), den „Erlkönig" komponiert. Hier blieb Goethe stehen. Zu Schubert trug es ihn nicht mehr.

Die Wissenschaft ist daran, den Liedweg zu Schubert noch genauer zu bezeichnen (mein Überblick folgte hauptsächlich Krabbe in Adlers „Handbuch"). Sie hat festgestellt, daß keiner

von den klassischen Meistern dem Lied, wie wir es heute kennen, so recht nahegekommen ist. Haydn traf manchmal die Melodie, kaum je eine schönere als in dem „Gott erhalte", einer patriotischen Gelegenheitskomposition aus Schuberts Geburtsjahr; die Worte geadelt durch einen völlig himmlischen Gesang, der für die Stimme wie für Instrumente (in den bekannten Quartett-Variationen) gleich gut klingt. Mozart kam von der Oper und war im Lied, nennen wir es Chanson, am ehesten, vielleicht einzig rokoko-zeitbefangen. Auch er fand Goethe; sein „Veilchen" hat die beste Liedkomposition von Mozart angeregt. Für Beethoven war die Gesangsstimme Instrument in den Eingebungen seines revoltierenden Geistes: sie blieb instrumental, sein Lied gebärdete sich symphonisch. Liedsätze wiederum, wie der erste der cis-Moll-Sonate, verblieben dem Klavier. „An die ferne Geliebte", Beethovens Liederzyklus aus reifer Zeit, läßt doch die Nähe Schuberts ahnen. Hier ist Schuberts Natur, die romantische Wärme, die zyklische Gemeinschaft, aber doch Beethovens Pathos, das von der Bürgerlichkeit eines noch rationalistischen Zeitalters her dem Unendlichen zustrebt.

Die Wissenschaft bestätigt, was die Erzählung des Freundes Spaun mitgeteilt hatte: daß auf die ersten Jahre Schuberts Zumsteeg den größten Einfluß gehabt hat. Der Knabe sang immer Zumsteegs Lieder, auch als seine Stimme schon halb gebrochen war. Tonmalerei, der rezitativische Vortrag des schwäbischen Meisters, Anklänge im Bau, selbst melodische, lassen sich bis zum Jahre 1816 verfolgen; noch das Entreakt aus „Rosamunde" ist von Zumsteeg abzuleiten. Zumsteeg war Schillers Landsmann und Freund von der Karlsschule her, Hofmusikus und als Balladenkomponist berühmt; die Lieder sind für seine Frau bestimmt gewesen.

Es hat aber auch in Wien Liederkomponisten, kleinere Meister gegeben, die, von den Klassikern abgesehen, an Schubert heranführen. Die Untersuchungen und Editionen schließen 1815 ab, mit dem Jahr, in dem sich Schubert zeigte. Kaiser Josef hatte in Wien das deutsche Singspiel anbefohlen; es entstand. Voraussetzung war die italienische Opernkultur der Stadt, ihre instrumentale Reife. In der Zeit des beginnenden Singspiels gibt es eine Wiener Liedersammlung von Johann Anton Steffan, die

Namen Holzer, Ruprecht, Eberl, Graf Dietrichstein, Neukomm werden genannt. Deutlich leitet Nikolaus Freiherr von Krufft zu Schubert über, achtzehn Jahre älter als dieser, Staatsbeamter, Reisebegleiter Metternichs, zehn Jahre vor Schubert am Nervenfieber — wie dieser — verstorben, noch nicht vierzig Jahre alt. Auch er hat viel von Goethe und Schiller komponiert, zum Teil die gleichen Lieder wie Schubert. Melodisch, harmonisch, in dem größeren Reichtum der Modulation und der Begleitung rückt das Wiener Lied des beginnenden Jahrhunderts in Schuberts Nähe. Seine Stunde ist da.

Der Vierzehnjährige komponiert „Hagars Klage", Gedicht von Schücking in Münster. Eines der endlosen Gedichte der Zeit, nicht so sehr Gedicht als vielmehr Szene. Hagar in der Wüste, ihr gegenüber das sterbende Kind. Langsame Einleitung mit der klagenden kleinen Sekund abwärts, Allegro ganz im Stil der Arie: „Ha, säh' ich eine Löwenmutter, ich wollte mit ihr kämpfen." Fortwährender Wechsel von Tempo und Rhythmus bis zu dem leidenschaftlichen Gebet des Schlusses über zitternden Bässen. Bei aller Jugendlichkeit und Abhängigkeit von Zumsteeg, Abhängigkeit im Aufbau, im Charakter der Haupttonarten, sogar in der Thematik — nur daß Zumsteeg der Taktzahl nach ein Drittel mehr Musik zählt — ein grandioser Wurf. Noch nicht Schubert, noch Vorzeit des Liedes, das wir durch ihn erhalten haben, aber schon Schuberts Größe. Noch nicht sangbar, aber schon melodisch.

Auch „Der Vatermörder", ein Gedicht von dem „behäbigen" Pfeffel, wie Mandyczewski angibt, reißt mit seiner wildbewegten Klavier-Melodik in Höhen und Tiefen jugendlicher Verwirrung, die der moralisierenden Poesie nicht gegeben sind. Der Knabe Schubert sucht die Ballade. Sie hat sich ihm zeitlebens wie das Theater versagt; er konnte die Gewalt der Leidenschaft ahnen lassen, nicht ihren zwingenden Ablauf, ihre Stimmung, nicht ihre Gestalten. Ergreifende Kunst blieb schon dem Knaben übrig.

Aber der Dichter noch dieser Anfänge ist Schiller. Zwei Jahrhunderte deutschen Liedes schließen sich an die gleichzeitige, jeweils allerneueste Dichtung an. Auch Schubert greift nach dem zu seiner Zeit Allermodernsten. Noch hat die Lyrik der

Dichter eine Beziehung zu ihrer ganzen Generation. Das wird mit dem ausgehenden neunzehnten Jahrhundert, soweit Komponisten in Betracht kommen, schon anders. Kein Vorwurf; eine Feststellung. Hugo Wolf komponiert gerade noch Keller und Mörike; Mahler den um Generationen zurückliegenden Rückert, sofern er nicht überhaupt beim „Wunderhorn" bleibt oder an altchinesische Meistergedichte gerät. Nur Richard Strauß unternimmt es in jüngeren Jahren, die gleiche Dichtergeneration zu umfangen. Spät dringen George und Rilke in die Musik. Die heute noch sogenannte jüngste Lyrik vorerst wohl überhaupt nicht.

Schubert hat im Lauf seines Lebens zweiundvierzig Gedichte von Schiller komponiert. Er beginnt mit Romanzen, Balladen... „Des Mädchens Klage", vom Dichter der Thekla Wallensteins in den Mund gelegt, beschäftigt Schubert noch weitere dreimal. In der ersten Fassung ist es die Leidenschaft, die sich Bahn bricht, sie achtet die Form nicht, will nicht lyrisch resignieren. Der Vierzehnjährige scheut die gedankenvolle, die edle, musikferne Blässe Schillers nicht, er erobert Verse eines berühmten, gleich ihm sentimentalisch unglückhaften Mannes... Ein Deklamationsfehler gleich zu Beginn? — Die wahnsinnige Sehnsucht des Knaben nach Melodie, lyrischer Entladung gestaltet rücksichtslos.

„Eine Leichenphantasie". Auch dieses Lied durchkomponiert, das heißt jede strophische Zusammenfassung meidend, eher in der Art einer Kantate wie bei Zumsteeg, immer mit Hilfe des Rezitativs. Nicht lange darauf formt Schubert strophisch wie das Volkslied; aber seine größte Meisterschaft erreicht er in sogenannten variiert, das ist abgewandelt strophischen Liedern, die auch für das reiche lyrische Schaffen nach ihm, das deutsche Lied seither maßgebend wurden.

Welche Erschütterungen der Jugend beben hier! Opernhaft-Konzertantes mit opernhafter Begleitung, dazwischen einmal (bei „Zitternd an der Krücke") eine Vorahnung des berühmten a-Moll-Quartett-Anfangs, auch in der gleichen Tonart. Ein Jahr später „Der Jüngling am Bache", nachmals noch zweimal und rein strophisch komponiert, während diese erste Fassung gleich ein Beispiel für den variiert strophischen Liedtypus ist. Diese erste Fassung sicherlich nicht die schlechteste: Hervorbrechen,

zum erstenmal im Lied, der Schubertischen Lieblichkeit. Immer noch die Sehnsucht des Textes: „Ach, ich kann es nicht verstehen, und das Herz ist ungestillt." Schubert wiederholt die Worte — das haftet stärker im Gedächtnis als der (erste) Schluß, der „Raum in der kleinsten Hütte" in dem Jubel eines Mozartischen Finales verheißt ... Drei Jahre später läßt er das Gedicht nach der gleichen Melodie, aber in Moll vortragen.

„Klaglied" von Rochlitz, strophisch, geschlossen, knapp. Zu Beginn der Vers „Meine Ruh' ist dahin" — auch die zweite Strophe ist wie Vorklang von Goethe: „Seinem schmeichelnden Wort und dem Druck seiner Hand — seinem heißen Verlangen, seinem glühenden Kuß, weh mir, daß ich nicht widerstand!" Aber noch hat Schubert nicht Goethe selbst erreicht.

„Totengräberlied" von Hölty. Das erste von zweiundzwanzig Liedern dieses tiefen, eindruckstarken, schwermütigen Dichters, der so jung, mit achtundzwanzig Jahren, verstarb und so lange nachwirkte, auf Dichter wie Lenau (die schöne Widmungsode „Am Grabe Höltys") und Mörike, auf Liederkomponisten auch nach Schubert (Brahms, Cornelius). Schubert aber hat zwanzig von diesen Liedern in zwei Maimonaten, 1815 und 1816 vertont; die Frühlingsschwermut eines Frühlingsdichters hat ihn im Jahresfrühling am nächsten berührt.

Das „Totengräberlied" nimmt von den Schauern des Berufs („Armer Yorick!") bloß den derben Humor und findet hier („War vor wenig Jahren schön") Vorklänge von Kaspars Trinklied im „Freischütz".

„Der Schatten" von Matthisson. Das ist nun ein anderer Empfindsamkeitsdichter der Zeit, mit Vorliebe komponiert, so besonders von Zumsteeg. Wenn die Gedichte Höltys in eine Zukunft der Lyrik weisen, so sind die von Matthisson typisch für die Vergangenheit des achtzehnten Jahrhunderts. Nun zeigt Schubert immer mehr und mehr die genialste Fähigkeit, bei jedem Dichter einen eigenen Liedstil zu finden, wie übrigens schon die Hinneigung zu bestimmten Dichtern in gewissen Schaffensepochen und wiederum die Abwendung von ihnen einem besonderen Lebens- und Schaffensstil Schuberts entspricht. Er ist ein anderer, wenn er Hölty, Schiller, Mayrhofer, ein anderer, wenn er Goethe komponiert, und es ist ganz merkwürdig zu beobachten,

daß in den reichen Liederjahren, zu denen wir bald kommen werden, häufig ein Dichter nach dem andern an ihn herantritt, ihn beschenkt und dem nächsten Platz machen muß, sobald seine Gaben erschöpft sind. Und noch eins ist merkwürdig: daß diese Beschäftigung mit seinen Dichtern fast der Chronologie ihres Schaffens entspricht. Von Goethe und Schiller immer abgesehen, erreichen ihn zuerst die Deutschen, in erster Linie die Reichsdeutschen des ausgehenden Jahrhunderts, darunter Schubart, Klopstock, Claudius, die Hainbündler, Ossian, die Schwärmerei dieser Zeit in außerdeutsche Ferne, Körner, der ja gegenständlich auch noch hierher gehört; ungefähr gleichzeitig einige Österreicher. Es folgt Schuberts Freund Mayrhofer, folgen die Romantiker, und auch da beginnt Schubert mit den älteren, Schlegel, Novalis, und dringt zu den jüngeren, zu Uhland, noch zu Heine vor, den man bei aller Romantik-Feindschaft doch als Erzromantiker ansprechen muß. Lange beschäftigt ihn Schiller, zeitlebens Goethe. Von übersetzten Gedichten hat Schubert außer Ossian und Pope nur solche von Shakespeare und Walter Scott komponiert. Ein einziges Mal war er sein eigener Dichter: für das Lied „Abschied", der Trennung von seinem Schober gewidmet.

Wenn sich in der Wahl dieser Dichter und Gedichte überhaupt der beste literarische Geschmack zeigt — Ausnahmen bleiben Ausnahmen —, so gibt auch diese Dichterwandlung ein besonderes Bild. Schubert beweist schon durch die Wahl seiner Dichter, daß er Neuerer ist. Denn dieser geschichtliche Ablauf seines Komponierens entspricht fast genau der Zeitpoesie, wie sie Schubert eben kennenlernt: alles Neue, Moderne wird sogleich aufgenommen, sogleich regt ihn alles an. Er nimmt bei den Erzeugnissen der Freunde näherer Umgebung zuweilen Stimmung für Gehalt, aber das Echte, Tiefe entgeht ihm nie. Sein Erwecker aber ist Goethe, dessen unvergängliche Gedichte noch das Jahrhundert nach Schubert in Atem gehalten haben — immer wieder hat sich eine immer andere, immer neue Musik an ihnen versucht.

„Schatten" ist das erste der sechsundzwanzig komponierten Gedichte von Matthisson, die Schubert bis knapp an die Schwelle des Jahres 1817 geleiten. Ein schönes elegisches Gedicht, eine ebenbürtige Komposition, allerdings in besonders

hoher Stimmlage. Bemerkenswert ist der in Schuberts Frühzeit nicht seltene, immer aber begründete Übergang des endenden Liedes in eine andere Tonart als die des Beginns, hier von A nach C an einer Stelle, die das Gedicht in ein Jenseits hebt, wo sich getrennte Liebende wieder vereinen. Daß ein solcher Übergang auch sonst, bei längeren Stücken gleichsam ohne Begründung, statthat, ist nicht so sehr merkwürdig und erklärt sich schon aus ihrem allgemeinen geringen Zusammenhalt.

Abermals Schiller mit der „Sehnsucht", einmal einem Lied der Lebens- und nicht Todessehnsucht. Auch hier eine spätere Bearbeitung in zwei Fassungen. Am Schluß freudig bejahender Aufschwung. War etwa dieses Lied für einen andern komponiert? Es entspricht nicht der Stimme dieser andern ersten Lieder, steht vielmehr — im Baß-Schlüssel... Und es gibt darin Worte wie „Du mußt glauben, Du mußt wagen, denn die Götter leihn kein Pfand." Galten sie einem andern, nicht dem schwermütig knabenjungen Komponisten selbst? Aber schon „Verklärung" (Worte von Pope, deutsch von Herder) ist mit dem Tod verschwistert, überwindet ihn: „Grab, wo ist dein Sieg?" Zweimal, dem Rezitativ gegenüber fast regelrecht wiederkehrend, ein Arioso, Andeutung jener Eingebungen Schuberts, bei denen sich einem jedesmal eine Geisterhand auf die Stirn zu legen scheint.

Geisterhand und Geisterstimme... Thekla spricht aus dem Jenseits — eine spätere Bearbeitung wandelt den rezitativischen Vortrag der Frage, der jedesmal die ariose Antwort entspricht, in eines der für Schubert so bezeichnenden Wechselspiele zwischen Moll und Dur. Dort erwächst schon das rechte Lied dieser Frühzeit. Seine geprägte Form umfaßt und befreit bald alles Konzertante, Szenenhafte, allzu Dramatische; Schuberts Lyrik ist vorbereitet.

Wir unterbrechen. Das Genie ist aufgetreten, hat schon gesprochen. Es wird, in gesteigerter Not des Lebens freilich, unwiderlegbar zu sprechen haben.

Schulgehilfe und Liedmeister

Die Vorbereitung

Dem „Gefängnis“ war Franz Schubert entflohen. Was nun? Er war eines von schier unzählbaren Kindern, die sich alle weiterbringen mußten. Von Hause war nichts zu erwarten; bestenfalls ideelle Förderung, aufzugebender Widerspruch. So bescheiden dieser entlassene Konviktist war, er hatte den unbefangenen Blick der Jugend, die soziale Gegebenheiten nicht einfach hinnimmt, fühlte auch wohl einen Rechtsanspruch. „Mich soll der Staat erhalten,“ sagte er einmal zu seinem Freund Anselm Hüttenbrenner, „ich bin für nichts als das Komponieren auf die Welt gekommen.“ Das war insgeheim wohl immer seine Auffassung; vielleicht hatte der Knabe etwas vom Prytaneion gelesen. Aber 1813 gab es nichts Ähnliches, nur noch „Gönner“. Für Beethoven etwa, der bekannt, empfohlen, faszinierend nach Wien kam. Nicht für den Schulmeisterssohn ohne Anhang.

Das Konvikt hatte Obdach und Nahrung geboten ... Jetzt drohte zu allem noch das Militär. Dienstzeit durch fast anderthalb Jahrzehnte eines Menschenlebens, eine Dienstzeit, von der man sich freilich loskaufen konnte. Ein Mittel gab es, ohne Zahlung freizukommen und zugleich das bißchen Geld zum Leben zu erwerben: man wurde Schullehrer. Die Schullehrer, die ja gebraucht wurden, blieben militärfrei. Und es war der Beruf des Vaters, des Onkels, zweier Brüder. Komponieren ließ sich immerhin auch nebenbei, man denke an Ferdinand. Und auch das war noch wie zu Vaters Zeiten: man brauchte nur zehn Monate Vorbereitung.

Also gab Franz Schubert, kein Mensch für Amt und Bestallung, keiner für Geduld und Alltag, den Lebensklugheiten nach und besuchte im Herbst 1813, wie einst der Vater, den Präparandenkurs an der Normalhauptschule zu St. Anna. Er entledigte sich dieser wie jeder Pflichtarbeit zur äußersten Zufriedenheit. Angesichts dessen, was er in diesen zehn Monaten sonst noch trieb, schaffend, allein aufschreibend leistete, ist es staunenswert, daß er auch nur die Aufmerksamkeit für Unterricht und Aufgaben fand. Arbeit an der Oper, jenem verteufelten

„Lustschloß", an einer zweiten Symphonie, an Streichquartetten, die erste Messe, Lieder — und kaum war der Kurs vorüber und der Präparand „Schulgehilfe", da war ein Lied darunter, das in der Geschichte der Musik ein neues Buch eröffnete: „Gretchen am Spinnrad." Es war keine Arbeit von langer Vorbereitung, keine systematische Anlage von Skizzenbüchern, kein Bessern und Bosseln, wie es die Entwürfe eines Beethoven zeigen. Schubert schrieb wie unter einem Diktat. Einer seiner Freunde, dem wir alsbald begegnen werden, der Sänger Vogl, hat an Trance und Hellsehen denken lassen. Es war vielleicht etwas Ähnliches und war doch bewußte Arbeit — das beweisen allein schon die mehrfachen Fassungen eines und desselben Liedes, wie sie oft unmittelbar, eine nach der andern, aufgezeichnet wurden: gerade mit zunehmender Kunst und Lebensreife hören diese mehrfachen Fassungen derselben Liedkomposition auf. Dabei ist Schuberts Notenschrift die eines sauberen, gewissenhaften, in keiner Weise genial „klecksenden" Komponisten — die Deutlichkeit selbst.

Der Vorbereitungskurs fand mit einer Prüfung am 19. August 1814 sein Ende. Eine Unzahl von Gegenständen sollte nach dem erhaltenen Zeugnis theoretisch wie praktisch erlernt worden sein. „Schlecht" stand es um Schubert bloß in der Religion „praktisch", während er sie „theoretisch" wenigstens „mittelmäßig" beherrschte. Mittelmäßig verhielt es sich bei ihm ferner mit dem praktischen Rechnen (allerdings!), dem theoretischen Latein (-Schreiben?) und der „Kanzlei"; auch die „Grundsätze der Unterweisung" wußte er theoretisch nur „mittelmäßig", alles übrige, Rechtschreibung, Aussprache, Buchstabenkennen, Buchstabieren und noch vieles andere, sorgfältig registriert und klassifiziert „gut". Anmerkung: „Zeugnis als Schulgehilf."

Er wurde nun im Herbst 1814 soundsovielter Schulgehilfe an der Schule seines Vaters in der Säulengasse. Wohnte auch dort. Bekam vierzig Gulden Jahresgehalt. Blieb bis zum Herbst 1817. Der Entwurf eines Gesuchs von Schuberts Vater um neuerliche Anstellung des eine Zeitlang „beurlaubten" Sohnes würde sogar darauf schließen lassen, daß er noch ein Jahr länger die Buben unterrichtete. Für ihn war es jedesfalls eine zu lange Zeit. Vergeblich suchte er loszukommen. Es blieb bei der Schulmeisterei.

Mit Bedauern erzählen die Biographen, welch ein schlechter, jähzorniger Lehrer er gewesen sei, und stützen sich auf Mitteilungen seiner Schwester Therese an Kreißle, die von Handgreiflichkeit zu erzählen wußte, auch auf Schuberts Geständnis gegen Lachner: „Stets, wenn ich dichtete" — er sagte: dichtete —, „ärgerte mich diese kleine Bande so sehr, daß ich regelmäßig aus dem Konzept kam; natürlich verhaute ich sie dann tüchtig." Aber der Schullehrer jener Zeit war ohne das Staberl überhaupt nicht zu denken, und ein Schubert, der „dichtete", war schon darum einigermaßen entschuldbar. Auch bezeugt Kreißle ausdrücklich seine Pflichttreue, seinen Eifer, trotz „innerlichem Widerstreben". Und als sich Schubert anderthalb Jahre später um eine Stelle bewarb, heißt es in der Empfehlung der Wiener Stadthauptmannschaft von ihm: „Nicht minder empfehlenswert lautet die Äußerung des geistlichen Schul-Oberaufsehers Domherrn Josef Spendou über des Bittstellers Methode in der Behandlung der Jugend." Da können Ungeduld und Stockschläge doch nicht alles getan haben. Man darf vielmehr glauben, daß Schubert auch als Lehrer tüchtig und treu gewesen ist. Freilich nicht mehr; und er wird vor allem Amt und Beamtung durchschaut haben... Mit der Schulaufsicht waren die Brüder gar nicht zufrieden, weniger als der Domherr Spendou mit Franz. „Dummen Bonzen alleruntertänig unterworfen sein..." klagte Ignaz. Und Franz: „... Der unversöhnliche Haß gegen das Bonzengeschlecht macht dir Ehre."

Wir sehen den Präparanden und Schulgehilfen auf dem Chor der Lichtentaler Kirche. Er hat eine Messe komponiert, nach allerhand Teilanfängen eine ganze. Sie wird aufgeführt, Sonntag, den 16. Oktober 1814. Schubert selbst dirigiert, Holzer leitet den Chor, Bruder Ferdinand spielt die Orgel, Josef Mayseder, ein damals schon anerkannter Virtuose, die erste Geige. Das Sopran-Solo wird von Fräulein Therese Grob vorgetragen. Sie ist sechzehn Jahre alt, der Komponist siebzehn. Ihr Vater war Seidenzeugfabrikant gewesen, er ist schon tot. Geld besaß sie wohl kaum — denn sie wartete darauf, daß Schubert welches bekäme und sie heirate — wartete drei Jahre. Seit 1814, dem Jahre dieser Messe, kam Schubert in das Haus der Grobs. Therese hatte noch einen Bruder, Heinrich, der verschiedene Instrumente

spielte. Schubert komponierte für ihn und für das Fräulein allerhand. Sie soll auch seine Lieder gesungen haben.

Es ist die erste Frau, in die sich Schubert verliebt hat — die einzige geliebte Frau, deren Name in erhaltenen Zeugnissen genannt wird. Anselm Hüttenbrenner wie Holzapfel berichten darüber. Holzapfel: „Sie war durchaus keine Schönheit, aber gut gewachsen, ziemlich voll, hatte ein frisches kindliches Rundgesichtchen und sang fertig auf dem Chor in Lichtental." Schubert schrieb dem Freund Holzapfel, daß er sie liebe. Dieser suchte ihn „durch eine weitläufige, ihm damals höchst weise dünkende Epistel davon abzubringen". Er hatte nicht viel Erfolg, mußte sich aber auch nicht mühen; das Schicksal tat schon das seine. Hüttenbrenner teilt in den fünfziger Jahren mit, was hier folgt. Es hat so sehr den Lebensstil Schuberts, daß wir es glauben und anführen müssen, auch wenn nicht alles stimmt (so ist Therese, wie wir wissen, keine Schullehrerstochter gewesen): „Während eines Spazierganges, den ich mit Schubert (1821) ins Grüne machte, fragte ich ihn, ob er denn nie verliebt gewesen sei. Da er in Gesellschaften sich so kalt und trocken gegen das zarte Geschlecht benahm, so war ich schier der Meinung, er sei demselben ganz abgeneigt. ‚O nein,' sprach er, ‚ich habe eine recht innig geliebt und sie mich auch. Sie war eine Schullehrerstochter, etwas jünger als ich und sang in einer Messe, die ich setzte, die Sopransoli wunderschön und mit tiefer Empfindung. Sie war eben nicht hübsch, hatte Blatternarben im Gesicht; aber gut war sie, herzensgut. Drei Jahre lang hoffte sie, daß ich sie ehelichen werde; ich konnte jedoch keine Anstellung finden, wodurch wir beide versorgt gewesen wären. Sie heiratete dann nach dem Wunsche ihrer Eltern einen anderen, was mich sehr schmerzte. Ich liebe sie noch immer, und mir konnte seither noch keine andere so gut oder besser gefallen wie sie. Sie war mir halt nicht bestimmt.'"

Schubert kam darüber hinweg; er schrieb 1816, wohl nicht ohne Beziehung und Anlaß in sein Tagebuch: „Ein schreckender Gedanke ist dem freien Manne in dieser Zeit die Ehe; er vertauschet sie entweder mit Trübsinn oder mit grober Sinnlichkeit." Nun, von der Melancholie Schuberts wissen wir genug, merken sie in seinem Leben Schritt für Schritt; kam sie von der

versagten Therese, von versagten anderen Frauen, von mancherlei Versagtem? Doch wird auch „grobe Sinnlichkeit“ (freilich bloß in mündlichen Zeugnissen) behauptet. Darf man ihn beklagen? Er hätte wohl auch keinen rechten Ehemann abgegeben, sowenig wie auf die Dauer einen Schullehrer — wohl nichts auf die Dauer.

Wohin geraten wir? Es ist der Sonntag im Oktober 1814, Napoleon ist besiegt, die Kongreßzeit da, Wien erstrahlt in Stolz und Festen. Auf dem Lichtentaler Kirchenchor wird musiziert — hat der Sohn des Schullehrers, Schüler des Regens chori Holzer, diese Messe geschrieben? Vielleicht fällt irgendwem, der sie hört, damals schon auf, daß sie außerordentlich ist. Heute bezeichnet man sie als geniales Frühwerk, nennt sie und eine nicht viel später geschriebene in ihrer Art nicht minder erstaunliche Zeugnisse jugendlicher Meisterschaft als sonst die Musik zum „Sommernachtstraum“. Sicherlich war rings um die Lichtentaler Kirche, da draußen auf dem „Grund“, der Franz Schubert berühmt. Die Messe wurde ein paar Tage später in der Augustinerkirche, mitten in der Stadt und ganz nahe der kaiserlichen Burg, einer Kirche mit besonders guter Musik, wiederholt; Salieri äußerte Stolz über den Schüler, der Vater aber schenkte seinem Franz ein Klavier, das fünf Oktaven Umfang hatte. Was übrigens wiederum auf einigen Wohlstand schließen läßt.

Im Mittelpunkt des katholischen Gottesdienstes steht die Feier des Meßopfers, der sich die Musik bald stiller, bald mit größter Pracht anschließt. Höhepunkt der Messe ist die Wandlung, auf die alles Vorhergehende hinweist und von der abwärts alles Folgende verklingt. In der gesungenen Messe — denn es gibt auch eine nur vom Priester „gelesene“ — kommt aber dem Teil vor der Wandlung die größte Bedeutung zu. Der Gesang, in der Regel nicht Gemeindechoral, sondern von einem künstlerisch geschulten Chormeister mit Orchester und Orgel aufgeführt, beginnt mit dem Kyrie („O Herr, erbarme dich!“); es folgt ein freudig bewegtes Gloria, oft in mächtiger Steigerung und Gestaltung; das Credo, das sich zu den Hauptabschnitten der Lebens- und Leidensgeschichte Christi bekennt und daher allen Stimmungen, von mystischem Glauben bis zu dem Jubel der

Erlösung, Raum gibt, Sanctus und Benedictus in unmittelbarer Nachbarschaft der Wandlung, zuletzt das Agnus Dei („Lamm Gottes"), eigentlich abermals ein Gebet um Erbarmen und Frieden, wie es der Anfang war. Aber die Auffassung dieser Teile in geistiger und künstlerischer Beziehung wechselt häufig, und das ergibt, innerhalb der wenigstens beiläufig gewahrten liturgischen Einheit, die Mannigfaltigkeit der großen Kunstwerke, zu denen eben die Kirche Veranlassung bot. Unsere klassischen Meister haben Messen komponiert: Haydn, Mozart, Beethoven; und diese Messen blieben lebendig — gerade auf die Praxis der Kirchenmusik hat übrigens auch Haydns Bruder Michael einen besonderen Einfluß genommen.

Nicht immer war die Kirche der sinnenfreudigen musikalischen Verklärung günstig, wie sie die Art und die Künste der neueren Musik mit sich brachten. Es gab auch Zeiten, in denen strenger Gesinnte nur den gregorianischen Choral gelten ließen, Frauenstimmen und Instrumente aus der Kirche verbannt sehen wollten. Aber immer wieder hat die Kunst, haben die unvergänglichen, nun einmal vorhandenen Schönheiten über solche Asketik gesiegt, und selbst Beethovens „Missa solemnis" ist in Kirchen zum Gottesdienst, nicht bloß im Konzertsaal, aufgeführt worden, obschon sie in Mitteln und Ausmaß alles Übliche weit hinter sich läßt. Es erging Beethoven hier wie überall in seiner Kunst: Daß er mit Gegebenem begann, mit Unendlichem endete.

Der Laie fragt vielleicht, ob nicht kirchliche Gesinnung, ja Gläubigkeit notwendig sein mag, den liturgisch festgelegten Messetext zu komponieren. Er fragt nicht bei Josef Haydn, dessen Frömmigkeit auch im Kirchensinn bekannt ist — ein Zug in dem Bild überirdischer Reinheit und Süßigkeit dieses ganzen Lebens und Lebenswerkes. Schon Mozart scheint Dogmatisches zu vergeistigen, Beethoven nähert sich nicht mehr als Untertan, sondern als Bürger einer, bei aller Erhabenheit, vernünftig gedachten Allmacht.

Es ist vor allem zu sagen, daß ein überzeugter Protestant wie Bach an die katholische Messe herangekommen war. Ein dogmatisches Credo wird nicht verlangt, Zustimmung zu einzelnen Lehren nicht nachgeprüft. Sehr wohl ist selbst Zweifel denkbar, der nur eine verehrungswürdige Form nicht aufgeben will; ein

Verallgemeinern, Hinüberspielen in Reiche der reinen Kunst, in der es kein Gegenständliches mehr gibt. Es ist sehr wohl eine Messekomposition möglich, die eben noch den Anregungen der Liturgie folgt und für die Kirche nur die „Prédilection d'artiste" übrig hat. Aber freilich: daß Haydn und Bruckner dieser Kirche ganz anders gehören, bleibt bestehen; und die Gefahr, daß aus nicht mehr sicher Geglaubtem Anempfundenes, zuletzt Spiel wird, hat sich im späteren neunzehnten Jahrhundert nicht immer meiden lassen.

Was galt nun in dieser Hinsicht von Schubert? Jene unbedingte Ergebenheit eines Haydn vor ihm, eines Bruckner nach ihm, wird ihm wohl gefehlt haben. In dem „Credo" seiner Messen bleibt das Bekenntnis zur Kirche („et in unam sanctam ...") aus. Dennoch war er, worauf es ankam und ankommt, eine tief religiöse Natur; man muß das Wort nur in seiner Bedeutung nehmen: ein Mensch, der allem Über-Ich und Außer-Irdischem verbunden ist. Das war er schon aus dem Erlebnis seiner Zeit und sicherlich mehr, als es der Abbé- und Rokokofrömmigkeit weniger Jahrzehnte vor ihm gemäß sein konnte. Diesem Geist, der so gern und gut einen Ausgleich mit dem Himmel fand — „il y a avec le ciel des accomodements" —, stellte das neue Jahrhundert der Romantik sein leidenschaftliches Suchen nach dem Heil entgegen. Romantik ist das Zeitalter, die Epoche der Sehnsucht: Sehnsucht von Mensch zu Mensch, Sehnsucht nach dem Ungewissen, Fernen, nach Gottes Himmel. Poeten und Denker wie Novalis „romantisieren" das Universum, in tausenden Gestalten trat ihnen, herrlich ausgedrückt, das gestaltlos Wunderbare entgegen. Das romantisierte Universum spricht aus Beethovens großer Messe. Wie weit ist sie von der nur süßen, eben dadurch oft überwältigenden Frömmigkeit eines Haydn entfernt! Wie hoch in Reiche andern Geistes emporgewachsen...

Schubert stand im Übergang, ein Romantiker der Messe selbst gegenüber einem Beethoven. Die Anfänge Schuberts aber waren hier noch einem Haydn und Mozart nahe.

Er selbst hat ausgesagt, daß er Frömmigkeit nicht „forcieren" könne; Hymnen und Gebete könne er nur komponieren, wenn er „unwillkürlich von der Andacht übermannt werde". Hier dringt seine lyrisch-musikalische Verzauberung aller Dichter-

worte ins Überirdische. Als Lyriker naht er dem geheiligten Text. Die Urgewalt seiner Lieder offenbart sich in den Messen, indem er mystische Verzückung singt, weltfreudigen Jubel, heimisch-wienerische Gestaltung. Der Tod als Musaget bringt ihm jene Schauer des Erhabenen, die über seinen letzten Jahren zittern. Auch diese Schauer gibt er der Kirche, der heiligen Handlung hin, an der er sonst gar freudig teilnahm.

Die Messen, und schon die ersten, gehören zu seinem Lebenswerk. Die Widmung solcher Kompositionen für die Kirche, Ort und Anlaß außerhalb des Musikbetriebs, des öffentlichen sowohl wie des häuslich-intimen, bringt es mit sich, daß Messen, die eines Beethoven und Bruckner vielleicht ausgenommen, selbst in dem Lebenswerk großer Meister nicht so hoch geschätzt werden wie dieses Lebenswerk sonst. Bei Schubert sind sie einzubeziehen. Höchste Reife war auch dem Kirchenkomponisten erst in wenigen, letzten Jahren gegönnt. Aber schon die ersten Messen, die in F, die in G, bekunden sein Erblühen.

Um die Musik in den Wiener Kirchen stand es zu seiner Zeit nicht gar gut. Vollendete Kirchenmusik war, von der Hofkapelle abgesehen, auch in dem späteren Wien eher Ausnahme als Regel. Erst die Gegenwart hilft sich. Immer waren die Chorleiter nach besten Kräften bemüht, aber sie scheiterten häufig an der Unzulänglichkeit der Mittel. Alles ist auf die Mitwirkung von Dilettanten gestellt, die — von seltenen Ausnahmen abgesehen — hingenommen werden müssen, wie sie eben sind, sofern sie überhaupt kommen. Ist dies ein Zeichen neuerer Zeit und Kunstübung, so hatte der Beginn des neunzehnten Jahrhunderts wohl mehr Musizierfreudigkeit für die Kirche, doch auch die viel ärgere Verweltlichung. Diese Durchschnittsmusikanten der Kirchenchöre von damals spielten Opern, wenn nicht gar Operettenmelodien zu der Messe. Der Text und sein Sinn schien gegen die Mitte des Jahrhunderts immer mehr in Vergessenheit zu geraten. Wenn ein Kyrie triumphal dahergeschmettert, das „Dona nobis pacem", die Friedensbitte am Schluß der Messe, im Presto heruntergespielt wird, so hat das kaum mehr eine Beziehung zu der Vorlage. Seltsame Musikstadt, dieses Wien! Resigniert stellten Kirchenleute fest, wie nahe wohl bei ihrem Vorstadt-Gotteshaus der Heurigenschank gestanden haben mochte...

Schuberts erste Messe in F, in ihrer Zeit romantisches Labsal aus tiefem Gefühl, seit dem Frühling 1814 aufgeschrieben, den Mitteln der Lichtentaler Kirche angepaßt, verwendet im Orchester außer den Streichern je zwei Oboen, Klarinetten, Fagotte und Hörner, im Gloria treten die Trompeten und drei Posaunen hinzu, Flöten kommen nicht vor. Das Kyrie ist kindlich-innige Bitte in einem Stück von pastoralem Charakter, auf den Kontrast zwischen der Schar der Betenden und dem Sopransolo gestellt, dem die Engelsschwingen schon gegeben sind; hier die süße Stimme eines jungen Wesens, und es konnte leicht zum Verlieben sein ... Der Satz ist kurz. Festlich beginnt, mit den in der Kirche häufigen Synkopen, das Gloria und bleibt die traditionelle Fuge nicht schuldig. Im Credo sanfte Heiligkeit, verklingendes, leises Ahnen. Für Schubert bezeichnend ist die regelrechte Reprise (Wiederaufnahme des Anfangsthemas) bei dem Bekenntnis zum Heiligen Geist — der Geist führt zum Vater zurück. — Eine Eigentümlichkeit der Sanctus-Stücke in Schuberts Messen (die in G ausgenommen) ist das Anschwellen vom leisesten Beginn zu höchstem Triumph. Das Benedictus wird nach der Überlieferung von Solostimmen gesungen, zwei Soprane und zwei Tenöre folgen einander im Kanon. Zuletzt ein kindliches Agnus, bei dem Dona Wiederkehr des Kyrie, gleichfalls im Sinne der Überlieferung. Ein zweites Dona aus dem April 1815 — Rückkehr Napoleons von Elba, Ende des Wiener Kongresses, Vorbereitung von Waterloo — bittet um Frieden, nun wohl auch um den äußeren. Bläserstöße geben dem Stück eine kriegerische Färbung, dreimal wird das „Pacem" hinausgerufen, zuletzt siegt die Hoffnung gewährter Bitte.

Von den Streichquartetten der Zeit hat das eine, D-Dur, noch aus dem Jahre 1813, eine schöne Melodie, mit der Schubertisch fragenden Wendung in die Unterdominante (die vierte Stufe der Tonleiter). Die Reprise (Wiederholung des Anfangsthemas, nachdem erst zu diesem sich ein Seiten- oder Gesangsthema, dann eine Schlußgruppe gesellt hat und das Ganze sozusagen musikalisch erörtert, „durchgeführt" worden ist) beginnt, was selten vorkommt und jedenfalls nicht mehr „klassisch" ist, auf der Dominante, der fünften Stufe. Auch in diesen Quartetten ist alles Klang, der über die vier Instrumente hinausgeht und orchestrale

Wirkungen sucht, so im Andante der Wechsel zwischen unisono und pizzicato. In dem letzten der vier Sätze abermals Reprise auf der Dominante. Es ist wohl Absicht in diesen Versuchen, das gegebene Formschema abzuändern. Bei dem zweiten Quartett in D aus dem Jahre 1814 erfolgt die Reprise des ersten Satzes gar in C, kehrt dann allerdings rasch in die Tonart zurück. Die melodische Linie des ersten Themas erinnert hier an die Romantik der Hebriden-Ouvertüre von Mendelssohn. Es ist abermals alles Klang, ein Solo der Bratsche in höher Lage wirkt durch Seltsamkeit. Der zweite Satz, Andante, gliedert dieses Thema (sonst im allgemeinen 8 Takte, zu 4 + 4 gruppiert): 5 + 4 + 4. Experimentiert wird ferner mit dem Schlußsatz. Es gibt ein Mittelding zwischen Sonatenform (Themenmaterial, Durchführung, Reprise, Abschluß) und Rondo (Wiederkehr eines Themas nach verschiedenen, auch untereinander verschiedenen Zwischensätzen).

Der erste Satz eines weiteren B-Dur-Quartetts (1814), nach Schuberts eigener Bemerkung in viereinhalb Stunden am 25. September hingeschrieben, zeigt bedeutend gesteigertes Können. Der langsame Satz hat ein siebentaktiges erstes Thema, ein wunderbar Schubertisches zweites. Hier wie im Menuett Wechselspiel der ersten mit der zweiten Geige. Im „Trio" (dem Mittelteil des Menuetts) Melodieverstärkung: die beiden Geigen spielen in Oktaven. Das Finale verwendet ein Thema, das in dem Menuett der großen C-Dur-Symphonie genau wiederkehrt. Wie weit sind diese Werke schon von denen der Knabenzeit entfernt, die nur — zwei Jahre zurückliegen!

Nun zu den Liedern dieser gesteigerten Anfänge. Sie geleiten den historischen Ablauf deutscher Dichtung von Matthisson zu Schiller. Goethe ereignet sich für Schubert und gibt ihm, gibt uns sein erstes Lied-Meisterwerk. Der Romantiker Fouqué tritt auf. Der Erste der befreundeten Österreicher — Mayrhofer.

Schillers „Taucher" in zwei Bearbeitungen, die voneinander nicht sehr verschieden sind. Orchestrale Begleitung, die Szenerie, Schrecken des Meeres, besonders deutlich gestaltet. Hiezu wird ein Motiv aus der Ouvertüre des „Don Giovanni", Erscheinen des Komturs, verwendet. In der zweiten Fassung ein langes Zwischenspiel mit der Bezeichnung „bedauernd", die auf die

Königstochter hinweist. Ein mächtiger Gestalter zeigt sich hier völlig ergriffen von dem großen Gedicht, das er unter Musik setzen muß; man bewundert ihn, hat aber vielleicht das Gedicht allein noch lieber.

„Don Gayseros", drei Romanzen aus dem „Zauberring" von Fouqué. Ein Mohrenkönig bezaubert Donna Clara, sie kommt aus der Burg hervor, weiß nichts von seiner fremden Abkunft, auch ist er nicht Christ. Schon liebt sie ihn, Entführung, doch er wird von den Brüdern der Herrin erschlagen. Sie kniet an seiner Leiche, bleibt dort, man muß ihr eine Kapelle errichten. Auflösung des ersten der drei Gedichte in eitel Sangbarkeit, des zweiten in die Stimmung der Serenaden und Ständchen, des dritten in epischen Vortrag, der sich lyrisch-epilogisch löst.

Gedichte von Matthisson, ganz Gefühl, auch wohl „sentiment" einer früheren Zeit. Leise, wie im Duft der Mondnacht, erblüht dann Schuberts Melodie. Genial ist die Innigkeit der Empfindung, die doch niemals jene Zierlichkeit von einst erdrückt, eine Vorvergangenheit, die Schubert deutlich von der Gegenwart etwa Goethes abhebt. So in dem genienleichten „Andenken", das wie auf Schmetterlingsflügeln selbst über die gleiche Komposition eines Beethoven hinwegeilt. „Wo denkst du mein ... wann denkst du mein ... wie denkst du mein? In jeder Ferne denk' ich nur dein." Die Verse wiederholt, die Tonart, nicht häufig bei Schubert, bewußt festgehalten.

Aus derselben Stimmung „Geisternähe" mit seinen gespenstischen, befehlenden, ansteigenden Klaviertriolen, die so charakteristisch-chromatisch „färben". Und „Totenopfer" mit den rollenden, in sich zurückrollenden Sechzehntelfiguren Schuberts. „Trost an Elisa", die um den Geliebten weint — es ist immer ein Verkehr an der Grenze zwischen Geist und Genius. Das Rezitativ der Gesangsstimme fließt hier in eine Klavierfigur, das Chroma der Harmonik differenziert sich, die sogenannte Begleitung wird selbständige Musik, über der eine melodische Linie, die der Verse, schwebt.

„Die Betende". Laura — es ist der poetische Frauenname dieser Jahrzehnte — Laura betet zu einem Choral: „Ein Blick in jene Welt". „Lied aus der Ferne" — man achte auf die Gleich-

förmigkeit dieser Gedankenkreise — in süßem strophischen Wohllaut; die „Ferne" ist einem älteren Meister nahe: Mozart. „Der Abend" — neues Spiel mit Untergang, Schwermut, Grab. „Lied der Liebe" und „Erinnerungen" in einer Gemeinsamkeit, die an unmittelbar folgende Kompositionsdaten denken läßt. Auch in diesen beiden rezitativische Vorbereitung des wieder melodisch und nun stärker wirkenden Schlusses. „Lied der Liebe", schon von dem Matthisson so häufig gesellten Zumsteeg komponiert, in der gleichen Tonart, dem gleichen punktierten Sechsachtelrhythmus, sogar melodisch ähnlich — aber Schubert hat die Mannigfaltigkeit der Gestaltung.

Adelaide, das zweite Meisterwerk, zu dem das (übrigens gleichfalls von Zumsteeg, auch von Reichardt) komponierte Gedicht Anlaß gab. Nichts unterbricht bei Schubert die Lieblichkeit des Gefühls, während Beethoven sein nie versagendes Pathos auch hier nicht abstreift. Schubert eigen ist die Färbung der in einem einzigen Ton abgeänderten, „alterierten" Begleitungsfiguren.

„Romanze" wandelt noch ein schauriges Schicksal (des Fräuleins, das der geldgierige Oheim im Turm verschmachten ließ, um es zu beerben) in die Zartheit der Silberwolken. Man hört die Totenglocke, sieht die Geopferte, das vorgetäuschte Begräbnis. „Geistertanz": Gesang der Abgeschiedenen, die gelöst sind von den Qualen irdischer Herzenssehnsucht — geniale Vorahnungen späterer Reife.

„An Laura, als sie Klopstocks ‚Auferstehungslied' sang": die Verzückung dieses Gebetes streift im Aufschwung das Theater, fliegt aber dann höhenan.

In diesen Monat reicht Schiller mit dem in drei Fassungen erhaltenen Lied „An Emma" und dem „Mädchen aus der Fremde". Und drei Tage nach diesem Lied, am 19. Oktober 1814 — Schubert paukte wohl schon mit den Schulbuben —, ist ein erstes Liedwerk höchster Meisterschaft da, eben die erste Komposition nach Goethe: „Gretchen am Spinnrad".

Dieser 19. Oktober war nach Bie der Geburtstag des neuen deutschen Liedes. Goethe hat einen Siebzehnjährigen berührt, Genius den Genius. Was Goethe ist, ahnen wir heute, nach einem Jahrhundert; was er seiner Zeit, noch Zeitgenosse, gewesen sein

Jenger, Hüttenbrenner und Schubert

Musikzimmer Schloß Zseliz

muß, zeigt hier ein Urgewaltiger der Töne. Gebot einer neuen Poesie schlug an den Fels: ein Quell neuer Musik schoß auf.

Die komponierenden Zeitgenossen bis auf Schubert nahmen Goethes Gedichte hin wie andere Verse. Ein Wiener Schulmeister wußte es besser. Er hatte nun seinen größten Dichter, der nicht nur Worte, klingende Worte, Stimmung gab, sondern gleich von sich aus, als Dichter, vorgestaltete.

Erstes der 73 (von 61 Gedichten 1 fünfmal, 1 dreimal, 6 zweimal vertont) Goethe-Lieder; aber kein Beginn, schon Vollendung.

Das Lied ist sehr bekannt. Und doch drängt es, dabei zu verweilen, sich Rechenschaft zu geben. Da ist eine große und doch dem Volkston zustrebende Gesangsmelodie über einer unruhig hin und her bewegten Musik des Instruments — es widerstrebt, von Begleitung zu sprechen. In dieser Bewegung wird eine typisch Schubert angehörende, gleichsam schnurrende Spinnradfigur motivisch-schöpferisch; sie hört nicht auf, wie eben das Spinnrad weiterläuft, und wo sie aufhört, erhält die Stille („Und ach, sein Kuß!") rein ausgespart durch das Atemschöpfen, nichts weiter, eine überraschende Bedeutung. Daß aber hier nicht nur ein Rhythmus, sondern selbst wieder eine Melodie waltet, ist bezeichnend für den Reichtum einer Doppelerfindung. Es ist noch eine dritte Bewegung da, im Klavierbaß, das Klopfen wie gegen den Takt, Herzklopfen des geängstigten Mädchens. Und so geht es nun weiter in einer wunderbaren Einheit der Form, Einheit auch der wesentlichen Harmonie, die Abschnitte, „Strophen", werden immerhin anerkannt und doch nicht entscheidend beachtet, bergauf, bergab und wieder zu einer Höhe: zum Kuß, zur Erinnerung an den Kuß. Noch einmal, wie unwillkürlich der in seiner Natürlichkeit so machtvolle Anfang, eine Wiederholung der Worte: „Meine Ruh' ist hin, mein Herz ist schwer."

Die gleiche Wiederholung hat Loewe, der das Gedicht, wie vor ihm Zelter und Spohr, komponierte — aber diese beiden schließen, wie Goethe das Gedicht schließen läßt. Die Komposition von Spohr ist nur fünf Jahre älter. Welch ein Unterschied: er zeigt besser als Worte und Betrachtungen, welchen Weg die Musik in diesen wenigen Jahren durch Schubert gegangen ist...

Noch bringt dieses Jahr 1814 aus den Werken Goethes den kurzen „Nachtgesang", ein reines Strophenlied, wundervoll deklamierend. Dann „Trost in Tränen", ein Frage- und Antwortgedicht, Spenden und Ablehnen jenes Trostes, der Gefühle nehmen will: „Ihr lärmt und rauscht und ahnet nicht, was mich, den Ärmsten, quält — ach nein, verloren hab' ich's nicht, so sehr es mir auch fehlt." Diese Gewißheit des Besitzes noch im Verlust wird durch die ergreifende Wendung einer Mollphrase nach Dur ausgedrückt — eine besondere Wirkung Schuberts überhaupt. Reichardt, der gleichfalls das Gegenüber von F-Dur und f-Moll hat, ist viel primitiver, gar in „Schäfers Klagelied", das Schubert in zwei Fassungen niedergeschrieben hat, die durch den sinnvollen Reichtum ihrer Modulation neuerlich vorwärts weisen.

„Sehnsucht" stellt wieder, in alter Art, Rezitativ und Arioso einander gegenüber. Aber auch hier ergibt sich soviel Übergang und Mannigfaltigkeit, daß kein Rückschritt angenommen werden kann.

Endlich, von grandioser Meisterschaft und doch wenig bekannt, zwei Fassungen der Szene im Dom aus dem „Faust". „Wie anders, Gretchen ...", mit den verzweifelten Seufzern Gretchens und dem Chor, der vom Jüngsten Gericht singt. Die erste Bearbeitung sieht, wie eine Skizze, nur Ausführung mit Orchester und Orgel vor, Schubert notiert „Orgel" und „Posaunen", alles ist von der gleichen Gewalt der Kürze, die an dem Gedicht ergreift, gesteigert durch die Macht einer mit einfachsten Mitteln erschütternden Musik.

Das seltsame Gedicht von Mayrhofer „Am See", das Schubert in dem Dichter einen neuen Freund brachte, stellt ein Mittelding zwischen Lied und Ballade vor. Gleich diese erste Vorlage zeigt das zwiespältige Wesen Mayrhofers, der bald an Goethe reichen zu können glaubt, bald ins Banale fällt und doch immer wieder von einer hohen Meinung geleitet wird. („Du warst so menschlich, warst so hold, o großer deutscher Leopold — die Menschheit fühlte dich so ganz und reichte dir den Opferkranz!")

Die Komposition dieses Liedes also machte Schubert mit dem Dichter Johann Mayrhofer bekannt, und er geriet so an einen

der merkwürdigsten seiner Freunde, lange sogar Wohnungsgenossen. Johann Mayrhofer war 1787 in der Stadt Steyr in Oberösterreich geboren, also zehn Jahre älter als Schubert und um die Zeit ihrer ersten Bekanntschaft siebenundzwanzig. Feuchtersleben schildert sein Werden, und man sieht ein Stück Zeit: „Aus demselben Füllhorn, welches jenes herrliche Land mit allen Reizen der Natur überschüttet hat, fielen auch die Blumen auf seine Wege, die sein Leben schmückten. Das Gefühl für die Schönheit der Welt war seine eigentliche Muse, die ihn auf dem dunklen Lebenswege geleitete, seine erste Erinnerung und die ihm am längsten treugeblieben ist. Er absolvierte die Gymnasialstudien und sodann die philosophischen im Lyzeum zu Linz. Auf seines Vaters Wunsch, der ihn zur Theologie bestimmt hatte, trat er als Kleriker in das Stift St. Florian, wo er drei Jahre hindurch verblieb und sich während dieser Zeit viel mit alten Sprachen beschäftigte, deren Kenntnis ihm in seinen späteren Bestrebungen sehr zustatten kam. Nachdem er bereits das Noviziat abgelegt hatte, entschloß er sich, seinem bisherigen Beruf zu entsagen und in Wien die Rechte zu studieren, die er denn auch, dank der ihm eigenen Beharrlichkeit, mit bestem Erfolg absolvierte. Hier nun war es, wo sein Streben eine entschiedenere Richtung und seine poetische Produktionskraft lebendigere Impulse erhielt. Dem bisher fast ausschließlich nach innen gewendeten, einsamen Autodidakten tat sich eine bedeutende, reiche Außenwelt auf, die, in Verbindung mit dem ihm innewohnenden Ernst und sittlichen Gehalt, nur Erfreuliches wirken konnte. Bald schloß er sich strebenden, fröhlichen und mannigfach begabten jungen Männern gesellig an, und es entwickelte sich da eine Seite seines Wesens, die früher bei einer Art jugendlichen Einsiedlertums nie recht herausgetreten war, eine gemütliche frohe Laune von der besten kernhaften Qualität. Sie war ein Element in der Komplexion dieser ernsten tüchtigen Natur und ist auch später nicht ganz von ihm gewichen, wenn sie sich gleich allmählich mehr verbarg und jenen minder schuldlosen Charakter annahm, den er selbst als kaustisch zu bezeichnen pflegte. Wurde aber der Witz in ihm seltener, so wirkte er, wo er hervorbrach, nur um so schlagender."

Eine gepflegte Melancholie und Weltverachtung, ein Gemüt

„sittlich-zart bis zum Krankhaften", Galligkeit und dann wieder Ahnung tieferer Reinheit und Vollendung, als sie der Schein dieser Welt ihm gibt, das war das Wesen dieses Mannes, der, noch, als Literat ohne Beamtung dastand, eine Beamtung, die ihn später vollends in Fesseln werfen sollte. Solche Ahnungen und Geheimnisse führten ihn an Goethe heran, nicht den der Oberfläche, sondern gerade an den verinnerlichten, der nicht nach dem Geschmack des Zeitpublikums war. „Ihm war ... dieser gerade damals alles, als die Welt anfing, sich vom Dichter abzuwenden, und der nicht mehr verstandene Goethe interessierte ihn mehr als der allbewunderte" (Feuchtersleben). Er scheint sich auch mit okkulten Schriften (Hermes Trismegistos) befaßt zu haben.

Wie er an Schubert kam, schildert er selbst. „Meine Bekanntschaft mit Schubert wurde dadurch eingeleitet, daß ihm ein Jugendfreund mein Gedicht ‚Am See' zur Komposition übergab." Der Jugendfreund war Spaun. „An des Freundes Hand betrat Schubert das Zimmer, welches wir fünf Jahre später (1819) gemeinsam bewohnen sollten. Es war in einer düstern Gasse. Haus und Gemach haben die Macht der Zeit gefühlt, die Decke ziemlich gesenkt, das Licht von einem großen gegenüberstehenden Gebäude beschränkt, ein überspieltes Klavier, eine schmale Bücherstelle — so war der Raum, welcher mit den darin zugebrachten Stunden meiner Erinnerung nicht entschwinden wird. Wie der Frühling die Erde erschüttert, um ihr Grün, Blüten und milde Lüfte zu spenden, so erschüttert und beschenkt den Menschen das Gewahrwerden seiner produktiven Kraft ... Dieses Grundgefühl und die Liebe für Dichtung und Tonkunst machten unser Verhältnis inniger; ich dichtete, er komponierte, was ich gedichtet, wovon vieles seinen Melodien Entstehung, Fortbildung und Verbreitung verdankte."

Es war, wie Kreißle angibt, das Haus Wipplinger Straße 420, die Wohnung im dritten Stock bei einer „Tabaktrafikantin" (Verschleißerin), die den Namen Sanssouci führte, der Witwe eines französischen Emigranten. Vielleicht hätten die Freunde nicht sorglos leben dürfen. Aber Schubert wenigstens — das war seine beste Gabe für dieses Leben — tat es. Das Haus hatte einst die „Jakobiner von Wien" geborgen. Auch hatte Theodor

Körner da gewohnt. Später zog Josef Hüttenbrenner in das bis dahin von Schubert und Mayrhofer bewohnte Zimmer. Schon in den vierziger Jahren wurde dieses Schubert-Haus niedergerissen, ein anderes Gebäude an seiner Stelle errichtet.

Schubert zog von da zu seinem Freund Schober in die Landskrongasse. „Während unseres Zusammenseins", sagt Mayrhofer in einem Tagebuchaufsatz, „konnte es nicht fehlen, daß Eigenheiten sich kundgaben; nun waren wir jeder in dieser Beziehung reichlich bedacht, und die Folgen blieben nicht aus. Wir neckten einander auf mancherlei Art und wendeten unsere Kanten zur Erheiterung und zum Behagen einander zu. Seine frohe gemütliche Sinnlichkeit und mein in sich abgeschlossenes Wesen traten schärfer hervor und gaben Anlaß, uns mit entsprechenden Namen zu bezeichnen, als spielten wir bestimmte Rollen. Es war leider meine eigene, die ich spielte."

Aber es macht ganz den Eindruck, daß der „gemütliche", „frohe" Schubert den verschlossenen düsteren Mayrhofer vielleicht aufgeheitert hat, selber jedoch von des Freundes misanthropischer Veranlagung nicht eben erhellt worden ist. Zu den mancherlei Bedrückungen der Jahre, in denen er viel mit Mayrhofer verkehrte, schließlich gar mit ihm zusammen wohnte, kam nun auch die durch den Freund selbst. Man lebt nicht unberührt mit einem Zweifler. Schubert, diese selbst oft so schmerzhafte, ihren Schmerz nur übertönende Natur, wird nur noch tiefer in seine Schwermut versunken sein.

Sie trennten sich. Es war „der Strom der Verhältnisse und der Gesellschaft, Krankheit und geänderte Anschauung des Lebens. Doch was einmal war, ließ sich sein Recht nicht nehmen".

Was hatte die beiden sosehr aneinander gefesselt? — Daß Schubert ein Gebender war, nicht nur der Kunst und einer späteren Menschheit gegenüber, sondern auch den Freunden, ist nicht erst zu erweisen. Für Mayrhofer war er der Mensch, der, bei aller sonst schwermütigen Veranlagung, das Leben doch leicht nahm; vor allem aber der unablässig schaffende Künstler. Das regte Mayrhofer zu eigener neuer Produktion an, und die war vielleicht das einzige Mittel, ihm über seine Natur und das Leben unter Menschen, denen er nicht gewachsen war, hinwegzuhelfen. „Mayrhofer und er", sagt Spaun, „schwelgten jeden

Abend in der Mitteilung dessen, was Schubert den Tag über gemacht hatte. Er war ungemein fleißig, und die Melodien strömten nur aus ihm."

Aber auch Mayrhofer bekam für Schubert seinen Wert und nicht nur als Wohnungsgastherr. Er hatte, abermals nach Spaun, „ein ausgezeichnet feines Gehör und große Liebe für Musik. Als Mayrhofer einige Lieder von Schubert gehört hatte, machte er mir Vorwürfe darüber, daß ich ihm Schuberts Talent viel zu wenig gerühmt hatte. Mayrhofer sang und pfiff den ganzen Tag Schubertische Lieder, und Dichter und Tonsetzer waren bald die besten Freunde".

Er war aber auch ein feiner Kenner der alten wie der zeitgenössischen Literatur, gab Schubert manchen Rat zu seinem Liederschaffen und bestärkte ihn vor allem in der Verehrung für Goethe. Daß er, der so lebhaft an einen wienerischen Zeittypus erinnert, wie er sich in der Figur von Raimunds Rappelkopf am deutlichsten verkörpert — daß Mayrhofer zuletzt doch der Empfangende war, ist leicht einzusehen. Gibst du dem Genius ein Gastgeschenk, er lässet dir ein größeres zurück ...

Schubert hat, beginnend mit den Versen „Am See", siebenundvierzig Gedichte von Mayrhofer in Tongebilde seiner ewigen Art umgesetzt. Weniger glücklich war Mayrhofer in zwei Operntexten, die er alsbald für Schubert verfassen sollte, „Die Freunde von Salamanca" und „Adrast". Schwermut, Naturnähe, romantische Stimmung, gute Sprache der Gedichte, menschliche Beziehung — es war genug da, den Musiker Schubert einzuladen. Und er verschwendete sich ja so gern.

Nicht lange darauf, in den Jahren 1817 und 1818, tat sich Mayrhofer mit Freunden des Schubert-Kreises (Spaun, Kenner) zur Gründung einer Zeitschrift zusammen, die der österreichischen Humanität dienen sollte. Er befaßte sich zugleich mit historischen Arbeiten, begann eine Herodot-Übersetzung, übte sich auch sonst an alten Klassikern, wurde aber dann, wie jeder rechte Österreicher dieser Zeit, Beamter und sogar Zensurbeamter, noch dazu einer von den strengsten. Mit dem Herzen war er bei dieser wahnwitzigen Tätigkeit nicht. Bauernfeld hat davon gesungen, besonders in der übermütig-heitern Chronik („Buch von uns Wienern in lustig-gemütlichen Reimlein"):

„Alle Fehler der Regierung
Setzt' er auseinander logisch,
Immer feuriger die Rede
Ward, zuletzt wild demagogisch —
Daß er aufsprang so vom Tische
Und mit Worten, kecken, dreisten,
Nur von Freiheit sprach und Volkstum,
Schäumend, mit geballten Fäusten...

Ernst war seine Miene, steinern,
Niemals lächelt' oder scherzt' er.
Flößt uns losem Volk Respekt ein,
So sein Wesen und sein Wissen.
Wenig sprach er — was er sagte,
War bedeutend; allem Tändeln
War er abgeneigt, den Weibern
Wie der leichten Belletristik.

Nur Musik konnt' ihn bisweilen
Aus der stumpfen Starrheit lösen,
Und bei seines Schubert Liedern,
Da verklärte sich sein Wesen.
Seinem Freund zuliebe ließ er
In Gesellschaft auch sich locken,
Wenn wir Possen trieben, sah ihn
Stumm dort in der Ecke hocken."

1824 ließ sich Mayrhofer bereden, einen Gedichtband auf Subskription herauszugeben; die Liste der Bezieher weist alle Namen des Kreises auf: Schober, Schwind, Hüttenbrenner, Spaun, Vogl, Caroline Pichler ... Eine neue Ausgabe der Gedichte erschien nach seinem Tod mit einem Vorwort von Feuchtersleben, in dem es ungefähr hieß: „Seine äußere Repräsentation hatte etwas Starres, wie dies Einsamen oft eigen ist. Unbeugsamer Ernst wurde von grellem Lachen unterbrochen... Stolz hegte er nur in seinem Innern, andere Menschen überschätzte er. Beifall war ihm gleichgültig, und wer ihm über seine Gedichte Schönheiten sagte, beleidigte ihn."

Nicht übermäßig freundlich notierte damals Grillparzer: „Diese Gedichte hätten nie gedruckt werden sollen! Sie erklären den Verfasser, und der Verfasser erklärt sie; Freunde mochten ihnen im Manuskript vielseitiges Interesse abgewinnen; aber für den Fremden sind sie Rätsel, schwer zu lösen und nach der Lösung oft kaum der Mühe wert, die es gekostet."

Später immerhin noch: „Mayrhofers Gedichte sind immer wie Text zu einer Melodie. Entweder zur antizipierten Melodie eines Tonkünstlers, der das Gedicht in Musik setzen sollte, oder es schimmert die Melodie eines gelesenen fremden Gedichtes durch, das er im Innern produzierte und mit neuem Texte und neuer Empfindung sich vorsang."

Wenigstens ist ihm die Erfüllung der „antizipierten Melodie" durch seinen Schubert zuteil geworden. Mit seinem ganzen Herzen hielt er an dieser Erinnerung fest, auch als sie nur noch Erinnerung war. Eine Totenklage „Nachgefühl an Franz Schubert" trägt das Datum von des großen Freundes Hinscheiden. Nur um acht Jahre hat er Schubert überlebt. Das melancholische Wesen wurde immer stärker in ihm, die Verzweiflung wuchs, vielleicht zerbrach ihn auch sein Dienst. Am 5. Februar 1836 begab er sich in das Amtshaus am Laurenzerberg, nahm noch eine Prise Tabak, erstieg das oberste Stockwerk und stürzte sich hinab. Anderthalb Tage später starb er.

Lehrer-Jahre — Flut des Schaffens

Hemmungslos ergießt sich, weiter und weiter, der Strom. In keinem Jahr hat Schubert mehr niederschreiben müssen als 1815. Vergebens fragt man sich, wie er es nur aufschreiben konnte: Zwei Symphonien, zwei Messen, andere Kirchenmusik, Chöre, ein Streichquartett, zwei Klaviersonaten, vier Werke für die Bühne, über 140 Lieder, davon mehrere in verschiedenen Fassungen! Wie viele Komponisten haben der Zahl nach überhaupt nicht mehr hinterlassen als die Ernte dieses einzigen Jahres! Es gab 1816: weitere zwei Symphonien, eine Ouvertüre, eine Messe, Kammermusik, das Fragment einer Oper, mehr als hundert

Lieder. 1817: eine Symphonie, drei Ouvertüren, zwei Streichquartette, Klaviermusik, darunter fünf Sonaten, etwa fünfzig Lieder. Es ist unfaßbar! Im Jahr 1815 kamen Tage, wie der 27. Februar, an dem er fünf Lieder komponierte: die „Erwartung" von Schiller, „Am Fluß", „An Mignon", „Nähe des Geliebten" von Goethe, „Sängers Morgenlied" von Körner; 5. Juli: drei Lieder nach Goethe und ein Offertorium; 15. August: acht Lieder; 19. August: ebensoviel; 25. August: sechs Lieder und vier Chöre. Dabei geht es hier nicht um Zahlen einer Statistik, sondern um Werke höchster Lebendigkeit und währender Gegenwart. Unfaßbar...

Und er war Schulmeister oder Schulgehilfe, gleichviel, in einem Beruf, der den größten Teil der Tageskraft nahm und zu wenig zum Leben gab. Er versuchte sich abzuwenden. Nicht oft hat Schubert etwas zu ändern versucht, was sich ihm auferlegte. Noch war er jung, neunzehn Jahre, vielleicht tat er's auch der Therese Grob zuliebe. Eine Stelle in Laibach ist ausgeschrieben — Laibach war eine alte Musikstadt von dazumal, deutsch-bürgerlicher Schichtung, die Slovenisierung reicht nicht weit zurück — und das Amtsblatt meldet im Februar 1815 mit der dem Gegenstand angemessenen Wichtigkeit und Breite: „Mit hoher Zentral-Organisierungs-Hofkommissions-Verordnung vom 11. Dezember 1815 ist die Errichtung einer öffentlichen Musikschule an der Deutschen Normalschulanstalt zu Laibach bewilligt worden, für welche hiemit ein Lehrer gesucht wird, der nebst einer ausgezeichneten guten Konduite ein gründlich gelernter Sänger, Organist und ebenso guter Violinspieler sein, dann nicht nur die nötigsten Kenntnisse aller gewöhnlichen Blasinstrumente besitzen, sondern auch die Fähigkeit haben muß, andern den Unterricht darin zu erteilen."

Dieser Lehrer nun, von dem ein bißchen viel verlangt wird, soll täglich drei Stunden geben, ferner dreimal wöchentlich je eine Stunde an Land-Schulkandidaten, und dafür insgesamt 500 Gulden im Jahre bekommen. Er darf aber „die übrigen Stunden dem Privatunterrichte, keineswegs aber solchen Beschäftigungen widmen, wodurch das Ansehen eines öffentlichen Lehrers gefährdet werden könnte."

Über all das: Zeugnisse, Zeugnisse!

Schubert schrieb an die „Hochlöbliche k. k. Stadthauptmann-

schaft", die das Gesuch weiterzuleiten hatte: „Unterzeichneter bittet untertänigst, ihm die erledigte Musik-Direktor-Stelle zu Laibach in Gnaden zu verleihen. Er unterstützt seine Bitte mit folgenden Beweggründen:

1. Ist er ein Zögling des k. k. Konvikts, gewesener k. k. Hofsängerknabe und in der Komposition Schüler des Herrn von Salieri, ersten k. k. Hofkapellmeisters, auf dessen wohlmeinendes Anraten er diese Stelle zu erhalten wünschet.
2. Hat er sich in jedem Fache der Komposition solche Kenntnisse und Fertigkeit in der Ausübung auf der Orgel, Violin und im Singen erworben, daß er laut beiliegenden Zeugnisses unter allen um diese Stelle nachsuchenden Bittwerbern als der Fähigste erklärt wird.
3. Gelobet er die bestmögliche Verwendung seiner Fähigkeiten, um einer gnädigen Bittgewähr vollkommen zu entsprechen.

Franz Schubert, der Zeit Schulgehülfe der Schule seines Vaters zu Wien am Himmelpfortgrund No. 10."

Salieri bestätigte: „Io qui Sottoscritto affermo, quanto nella supplica di Francesco Schubert in riguardo al posto musicale di Lubiana sta esposto."

Die Wiener Stadthauptmannschaft erklärte dazu, sie habe nach dem „sehr rühmlichen" Zeugnisse des Herrn Hofkapellmeisters den Bittsteller gar „nicht erst zu einer neuerlichen Prüfung seiner musikalischen Fähigkeiten" angehalten, und berichtete auch von der (hier schon erwähnten) Empfehlung der Schulaufsichtsbehörde.

Trotz dieser sehr wohlwollenden Relation bekam ein anderer die Stelle, wie immer, wenn sich Schubert um eine bewarb. Die Laibacher waren nicht verpflichtet, ein Genie zu ahnen, und ernannten den „dortigen" Bewerber Franz Sokol, einen Mann, der eben in Laibach schon ansässig war, also Vorrecht genoß. Die Biographen fanden, daran müsse Salieri schuld gewesen sein, dessen Empfehlungsschreiben ja wirklich recht lau gewesen ist. Aber er soll auch gegen Schubert intrigiert und hinterrücks geradezu einen andern empfohlen haben. Otto Erich Deutsch spricht den alten Maestro in diesem Fall frei.

Nun soll der Laibacher Vorschlag auch Schubert von Salieri gelöst haben; andere behaupten wieder, der Lehrer sei mit einer der Messen dieser Zeit nicht einverstanden gewesen. Genug, Schubert nahm an der Feier der fünfzigjährigen Wiener Wirksamkeit Salieris noch teil und verließ dann den Meister. Verließ ihn einfach, weil er geistig längst anderswohin gehörte. Salieri gab nur Handwerk für ihn, nichts anderes. Zu deutlich waren die Generationen geschieden.

Die Feier für Salieri ging in der Wohnung des alten Herrn Sonntag, den 16. Juni 1816, abends, vor sich. Schülerinnen und Schüler, von der Oper Madame Rosenbaum-Gaßmann, versammelten sich um eine Büste Josefs II., des „ersten Gebieters" des Gefeierten. Und nun wurden Kompositionen auch abwesender Schüler (Hummel, Moscheles) vorgetragen. Von Schubert eine Kantate auf eigene Worte, die wie folgt begann: „Gütigster, Bester! Weisester, Größter! Solang ich Tränen habe und an der Kunst mich labe, sei beides dir geweiht, die beides dir verleiht." Dies sangen Männerstimmen, es folgte eine Arie mit Klavier, darauf ein dreistimmiger Kanon auf die überaus festlichen Verse: „Unser aller Großpapa — bleibe noch recht lange da!"

Schubert scheint von der Feier einen tiefen Eindruck mitgenommen zu haben! Eine erhaltene Tagebuchstelle sagt: „Schön und erquickend muß es dem Künstler sein, seine Schüler alle um sich versammelt zu sehen, wie jeder sich strebt, zu seiner Jubelfeier das Beste zu liefern, in allen diesen Kompositionen bloße Natur mit ihrem Ausdruck, frei aller Bizarrerie zu hören, welche bei den meisten Tonsetzern jetzt zu herrschen pflegt und einem unserer größten deutschen Künstler beinahe allein zu verdanken ist, von dieser Bizarrerie, welche das Tragische mit dem Komischen, das Angenehme mit dem Widrigen, das Heroische mit Heulerei, das Heiligste mit dem Harlekin vereint, verwechselt, nicht unterscheidet, den Menschen in Raserei versetzt, statt in Liebe auflöst, zum Lachen reizt, anstatt zu Gott erhebt, diese Bizarrerie aus dem Zirkel seiner Schüler verbannt, und dafür die reine, heilige Natur zu blicken, muß das höchste Vergnügen dem Künstler sein, der, von einem Gluck geleitet, die Natur kennenlernt und sie trotz der unnatürlichsten Umgebungen unserer Zeit erhalten hat."

Der „bizarre Komponist“ ist natürlich Beethoven. Daß ihn Schubert selbst in diesen Jugendtagen und auch nur an einem Festtag des alten Salieri durch dessen Brille gesehen hat, nimmt vielleicht wunder; denn Schubert hat sich immer wieder zu dem hellsten Leitstern seiner Zeit bekannt. Unmittelbare Gegenwart eines Lehrers hat immerhin ihre Macht.

Schon am nächsten Tag, den 17. Juni, sagt das Tagebuch: „An diesem Tage komponierte ich das erstemal für Geld. Nämlich eine Kantate für die Namensfeier des Herrn Professor Wattrot von Dräxler. Das Honorar ist 100 Gulden ...“

Diese Komposition, eine Kantate „Prometheus“, im Garten des Professors der politischen Wissenschaften Heinrich Watteroth, Vorstadt Erdberg, am 24. Juli aufgeführt und als ein bedeutendes Werk Schuberts von allen Ausführenden und Zuhörern, sogar in Versen des Freiherrn von Schlechta gepriesen, gilt längst als verloren. Das Material, zur Aufführung nach dem Stift Göttweih verschickt, auch nach Innsbruck, jedesmal zurückgestellt, verschwand aus Schuberts Wohnung um die Zeit seines Todes. Nicht einmal die Gelegenheitsdichtung (eines Juristen von Dräxler) ist erhalten. Es fällt auf, daß Schuberts Name schon in akademische Kreise gedrungen war, zu Leuten, die ihn persönlich gar nicht kannten. Leopold von Sonnleithner versuchte dann das Stück auch in der „Gesellschaft der Musikfreunde“ aufführen zu lassen, aber diese wollte „von einem so jungen, noch nicht anerkannten Tonsetzer“ nichts wissen. Die hundert Gulden Erträgnis blieben dem Komponisten.

Eine dritte Gelegenheitskantate zu Ehren des Schuloberaufsehers Prälaten Josef Spendou „Empfindungsäußerungen des Witweninstitutes der Schullehrer Wiens für den Stifter und Vorsteher desselben“ wurde damals komponiert. Der Text, Waisenklage, Witwenkummer und Tröstung, bot dem Komponisten einige Anhaltspunkte.

Zwei Symphonien, die zweite in B, die dritte in D, Ende 1814 bis zur zweiten Hälfte 1815: Liebliche Musik, klassizistisch-beruhigt, volkstümlich-keck; Mozart und Haydn sind Vorbild. In der Form immer neue Versuche, das Schema abzuändern und zu beleben, harmonische Differenzierung bis zu modulatorischer Kühnheit, Vorwegnehmen späterer, verwandter Themen. Statt

der Problematik Beethovens namentlich in den Ecksätzen dieser Werke eine Art Gewährenlassen — mit gelockerten Zügeln schießt eine Phantasie dahin, die sich nie und nimmer genug tun kann. Das ist nicht der Kampf Gottes mit dem Dämon, Spiel gegen Widerspiel, daraus der Dramatiker ersteht, sondern manchmal verhängnisvoll lyrische Schwärmerei — berauschender Klang der Instrumente trotz Einfachheit und Geringfügigkeit der angewendeten Mittel.

Ein Streichquartett g-Moll, in sieben Tagen vom März bis zum April 1815 komponiert, geleitet in der Durchführung des ersten Satzes und in der solistischen Führung der Primgeige im zweiten in die Stimmungen des romantischen Landes. Das Menuett läßt erkennen, daß es von Vorstadtmelodien angeregt ist, von einer „wienerischen Hetz", und der „Deutsche", die Tanzweise des Trios, muß über alle Träumereien hinweghelfen. Echter Schubert im Rhythmischen wie im Harmonischen ist das Finale.

Noch immer war es Schubert lieb, für die Lichtentaler Kirche zu schreiben. In den Jahren 1815 und 1816 entstanden drei Messen, fromme Gaben aus dieser Blütezeit des Genies. Eine weitere Meßkomposition gehört schon der kurzen Epoche der Reife an, über die letzte senkt der Tod seine Flügel.

Eines der lieblichsten Werke aller Kirchenmusik, von unerreichter Meisterschaft des melodischen Ausdrucks, ist die kleine Messe in G, in sieben Märztagen des Jahres 1815 hingeschrieben, nur vom Streichorchester zu begleiten. Schon das Kyrie ist süßeste Bescheidung, ein so vertrauensvolles Glück, daß man an Besitz aus erfüllten Wünschen denken möchte. Diese Harmonie zwischen menschlichem Tun und göttlicher Leitung ist nicht zu stören. Eine Kürze, die sogar die übliche Wortwiederholung des Textes meidet, dient dem Komponisten „zum Ansporn für geniale Ideen" (Kretzschmar), die Stimmung deutlichen, aber stillen Friedens bleibt, abermals bekommt Therese Grob gleich zu Beginn ihre Sopransoli; in einer zarten Helligkeit, wie sie sonst nur Haydn darzustellen vermochte, geht dieses Frühlingswerk zu Ende.

Bruder Ferdinand setzte Bläserstimmen und Pauke dazu für eine Aufführung im Stift Klosterneuburg, wo es prächtig hergehen mußte. Dort hat man die Messe noch lange aus den hand-

geschriebenen Stimmen aufgeführt. Übrigens fand sich ein Kapellmeister Robert Führer, der diese G-Dur-Messe als sein Werk in Prag drucken ließ; Ferdinand Schubert wies 1847 in einer Wiener Musikzeitschrift die Fälschung nach. Sein Bruder Franz war beinahe zwanzig Jahre tot.

Ganz anders, vielmehr weltlich, ist die Fröhlichkeit der im November 1815 begonnenen Messe in B; hier sind die Bläserstimmen, aber ohne Flöten und Klarinetten, von Schubert selbst gesetzt. Merkwürdig ist im Miserere ein Anklang an die Schubert natürlich unbekannte Matthäus-Passion. Nicht einmal Agnus und letzte Friedensbitte kommen über die heitere Weltlichkeit der Entstehungszeit hinaus, die sich des äußeren Friedens wenigstens sicher wußte; Napoleon war endgültig besiegt.

Die Messe in C, 1816 „in großer Eile" geschrieben und „dem Herrn Michael Holzer zur freundlichen Erinnerung gewidmet", nimmt besondere Rücksicht auf die geringen instrumentalen Mittel der Lichtentaler Kirche. Die Bläserstimmen sind erst später hinzugefügt. Auch dieses Werk ist von einer Heiterkeit, die nicht nur uns Heutigen, sondern wohl schon damals der Vergangenheit angehörte. In dem Osanna glaubt man geradezu einen der alt-österreichischen Märsche Schuberts zu hören. Diese Messe wurde noch bei Lebzeiten Schuberts, 1826, gedruckt. Merkwürdig berührt es, daß er einen Monat vor seinem Tode, im Oktober 1828, ein zweites Benedictus, ein merkwürdig resignierendes Stück, dazu komponiert hat, das sich aber doch auch in helles Dur wendet und, wie üblich, zu dem alten Osanna zurückgeht.

Von den kleinen Kirchenwerken dieser Zeit ist ein deutsches Stabat mater von Klopstock das interessanteste, insbesondere wegen seiner klangreichen und neuen Instrumentation.

In zwei mächtigen Bänden der großen Gesamtausgabe sind die Opern und Singspiele von damals begraben. Es sind „Der vierjährige Posten" (Mai 1815), „Fernando" (Juli), „Die beiden Freunde von Salamanca" (Dezember); ferner die Fragmente „Claudine von Villa Bella" (August 1815), „Der Spiegelritter" (1815); „Die Bürgschaft" (Mai 1816) und „Adrast" (anscheinend etwas später). Alles das hat Schubert nie gehört und wohl nur das erste dieser Werke, „Der vierjährige Posten", ist aufgeführt worden: zur Schubert-Feier des Wiener Operntheaters 1897.

Schubert war kein Komponist für die Bühne. Aber auch in seinem dramatischen Werk findet sich soviel Melodienseligkeit und Lieblichkeit, daß man in diesen Bänden nur blättern sollte — man würde allerhand finden, manches sogar lebendig werden lassen... Ganz besonders würde sich eine Konzertbearbeitung der „Freunde von Salamanca" um so eher lohnen, als die Ouvertüre ein ganz reizendes, prachtvolles Musikstück ist.

Die Operndichtungen dieser Werke, alle diese Texte, von Goethes „Claudine" und etwa noch dem „Adrast" von Mayrhofer abgesehen, sind völlig mißglückt, oft kindlich. Es war nicht so, daß Schubert um jeden Preis Operntexte hingenommen hätte; wer mit Gedichten so gut Bescheid wußte, wäre auch Opernvorlagen auf die Spur gekommen. Nur waren ihm keine erreichbar. Die Freunde versuchten zu helfen. Sie bosselten Szenarien, drechselten Reimereien — Schubert nahm ihren guten Willen.

„Der vierjährige Posten", Dichtung von Körner, war so recht das Singspiel dieser Kriegsjahre, der französischen Durchzüge und der Friedlichkeit der Herzen. Duval ist Soldat in einem feindlichen Regiment gewesen, wird in einem Grenzdorf als Posten aufgestellt und nicht abgelöst. Er kam in das Dorf, das Regiment war weitergezogen, er blieb. Heiratete ein Dorf-Käthchen. Nach vier Jahren ist wieder Krieg, oder es kommt auch nur das Regiment wieder durch. Duval nimmt seine Uniform, stellt sich auf seinen Posten von damals und tut, als hüte er diesen noch immer. Der Scherz scheint übel auszugehen, denn sein Hauptmann will an dieses Postenstehen nicht glauben, und Duval droht, als Wache, auf jeden zu schießen, der ihm nahekommt. Der General hört davon — er hat die Liberalität des großen Herrn und gibt Duval seinem dörflichen Frieden, seinem Käthchen zurück. Eine rauschende, sorglose, gar nicht kurze Ouvertüre; „Fidelio", ein Jahr vorher wieder aufgeführt, wird Vorbild, etwa bei dem Marsch in B und sogar noch in den Versen des Textes.

Wenn dieses Stück immerhin noch die harmlose Leistung eines Dichters ist, der es sonst auf dem Theater zu einer Bedeutung gebracht hat — das einaktige Singspiel „Fernando" von Schuberts Konviktgenossen Stadler ist monströser Unsinn an

sich. Entschuldigend sagte viel später Stadler zu Kreißle, er habe dem Blitz und Donner, den Schmerzen und Tränen als Lieblingsvorwürfen schwärmerischer Jugend eine Hauptrolle zugedacht. In der Tat, es gewittert hier höchst theatralisch, sogar in den Pyrenäen. Ein Einsiedler hat, noch als stolzer Ritter, den Bruder seiner Frau irgendwelcher Sache halber racheschnaubend umgebracht. Nun ist er begnadigt, weiß es aber noch nicht. Die Frau, die verziehen hat, sein Kind sucht ihn; fast hätte aber ein reißendes Tier die arme Frau getötet. Doch die Schreckensnacht geht vorüber, die Eheleute werden vereinigt und kehren nach Hause zurück.

Die kurze Introduktion erinnert merkwürdig an den Don Giovanni. Gewitter, Nacht, Schrecken, Blitz, werden tonmalerisch geschildert. Viel gesprochene Rede; eine Romanze, nur von Streichern begleitet, hat die Schubertische Melodie. Färbungen werden durch Aussparen gewonnen. (Mittelsatz einer Arie mit zwei Oboen allein!) Im Finale leuchtet auf einmal ein Thema des B-Dur-Trios auf.

„Die Freunde von Salamanca — Komisches Singspiel in zwei Akten" von Johann Mayrhofer. Nur die Gesangstexte, achtzehn Nummern, sind erhalten. Die Handlung hat man sich ungefähr so vorzustellen, daß ein Don Alonso mit seinen Jugendfreunden, Fidelio und Diego, seine Angebetete, Olivia, in einsamer Waldgegend überfallen läßt, um sie retten zu können. Es gelingt; alle drei Freunde, wie sich von selbst versteht, auch der, der den Räuber zu geben hatte, bekommen die ihnen vom Dichter zugedachten Frauen, der eine sogar die Bürgermeisterstelle, aber nicht ohne juristische Prüfung mitten auf der Opernbühne.

Aber ein ganz prachtvolles Duett, fast unbekannt, fließt schubertisch-selig dahin; Mozart ist, gleich in dem ersten Gesangsstück, nicht zu verkennen. Der zweite Akt beginnt mit einem rauschenden Winzerchor, aus dem übrigens hervorgeht, daß Schubert, echt wienerisch, Músik ausgesprochen und betont hat. Ein echtes Stück Schubert ist auch die Romanze von den murmelnden Quellen mit ihren typischen Figuren des bewegten Wassers und den rastlosen Modulationen. Alles das versinkt in einem versifizierten Unsinn, den man Mayrhofer nicht ohne weiteres zutrauen würde.

Ein Schubertabend

Die Komteſſen Eſterházy

Über das Fragment der „Spiegelritter" — das Ganze hätte eine Oper in drei Aufzügen von Kotzebue werden sollen — ist wenig zu sagen. Sieben Nummern des ersten Akts sind teilweise vorhanden. Im Personenverzeichnis findet sich ein Zauberer Burrudussussussu und ein Knappe Schmurzo, beide Bassisten. Der Spiegel ist ein für den Prinzen bestimmter Talisman, der ihm Gefahr anzeigt, indem er sich trübt. Zeigt erst der Spiegel das Bild einer Prinzessin — aber soweit kommt es gar nicht . . .

Eine Oper „Die Bürgschaft" in drei Akten (sechzehn Musiknummern erhalten) bringt wirklich und wahrhaftig die kindliche Dramatisierung der Ballade Schillers. Die Verse sind ungefähr das Ärgste an Schwachsinn, was überhaupt komponiert worden ist; ein unbekannter Student soll sie angefertigt haben. Dagegen finden sich in der Musik allerhand Feinheiten, namentlich im Klang, exotisch-morgenländische Färbungen der Instrumentation (Schlagwerk!). Natürlich auch Anklänge an Entführung, Zauberflöte, Don Juan. Eine Zwischenaktmusik schildert musikalisch das Überfließen des Waldstroms; die Brücke stürzt ein, kaum daß sich der Vorhang geöffnet hat. Viel Chromatik und Synkopen. Möros wird gerettet und singt eine Dank-Arie, die der Vision Florestans im Kerker entspricht. Ein Gipfel poetischen Unsinns wird alsbald erklommen, ein Räuberquartett, das wörtlich so beginnt: „Hinter Büschen, hinterm Laub, sitzt der Vogel, lauscht der Raub. Nur der Adler schwingt die Flügel über Berge, über Hügel — und der hungre Geier stiehlt, frei am Tage ohne Schild."

Aber das ist nur der Anfang. Doch ist dieses unbegleitete Stück für vier Männerstimmen so reizvoll und liebenswürdig, daß man den Text ruhig vergessen darf.

Höher steht das kurze Fragment — sieben Musiknummern — „Adrast" von Mayrhofer. Eine Baß-Arie (es gibt nur zwei Personen, den Tenor Adrast und den Baß Krösus) hat die edle Mannigfaltigkeit und Bewegtheit Schubertischer Stimmungen. Ein kurzer Marsch für Orchester allein, überaus zart gefärbt, erinnert an eines der bekannten Klavier-Impromptus. Zweifellos hätte hier ein Text vorgelegen, der Schubert mehr geben konnte als die Nichtigkeiten und Flüchtigkeiten, an die er sonst geriet.

Aber einmal fiel ihm ein Singspiel seines Goethe in die Hand, „Claudine von Villa Bella", 1775, noch in der Sturmzeit, für Musik und gegen die Musikanten der Zeitgeschichte geschrieben, voller Opposition, Verherrlichung des Vagantentums, der Genialität, die alle Bande sprengt, des Lebens in der Natur. Um die Zeit der italienischen Reise wie so manches andere ins Reife, Klassizistische hinübergearbeitet und verfeinert, Spiel, nur noch Spiel, wohl auch Spiel mit den eigenen Liebesgöttern. Der Dichter hat bewußt für die Musik geschrieben. „Man muß ... allen poetischen Schwung nach dem edlen Beispiel der Italiener ablegen." Bekenntnis, daß Dichtern Operntexte immer verargt werden, schlechte und gute. Nun, „Claudine" zeigt Goethe jedesfalls in besonderer Nähe der Musik. Reichardt komponierte das Singspiel, kaum daß es in seiner neuen Fassung 1788 erschienen war; es wurde in Berlin, dann unter Goethes Leitung in Weimar, aufgeführt, hatte aber keinen Erfolg.

Von Schuberts Komposition ist nur der erste Akt erhalten, in wenigen Sommertagen hingeschrieben von dem „Schüler des Herrn von Salieri", wie die Partitur vermeldet. Im Schloß von Villa Bella feiert man den Geburtstag der lieblichen Haustochter Claudine, die mit dem edlen Pedro verlobt ist. Pedro hatte einst einen Bruder Carlos, der sich mit dem Vater schlecht vertrug und unter dem Namen Rugantino Räuberhauptmann in diesen Bergen geworden ist — doch das weiß niemand — und Pedro sucht ihn. Rugantino liebt Lucinde, die Nichte des Schloßherrn von Villa Bella und gedenkt sie zu entführen. Über diesen Plan gerät das Räuberlager in Streit. Damit schließt der erste Akt.

Entzückt schon das Seitenthema im Allegrosatz der schwärmerisch-heitern Ouvertüre, so ist die Ariette „Liebe schwärmt auf allen Wegen", das Räuberlied „Mit Mädeln sich vertragen" nicht nur als Dichtung, sondern auch als Eingebung Schuberts liebenswert. In dem Finale der streitenden Räuber scheint sich Rossini anzukündigen. Gar bald war er da ...

Wie mochte alles Weitere, noch zwei Akte dieses deutlich inspirierten, von einem Dichter inspirierten Singspiels ausgesehen haben! Aber die Noten dieser Partitur gerieten an Wirtsleute von Schuberts Freund Josef Hüttenbrenner, die damit, während er 1848 von Wien abwesend war, einfach einheizten.

Unübersehbar ist die Liederfülle in diesem Schaffensfrühling. Der Meister reift; in diesem Reifen aber schenkt er, wie ein wohlbestellter Garten, Frucht über Frucht. Zahlen, die Menge der Wunder, sind angeführt worden. Einen Überblick zu gewinnen hilft am ehesten der Kalender. Mit den Monaten ungefähr treten neue Dichter heran: Im Februar 1815 Goethe, im April Körner, im Mai Hölty, dazwischen Schiller und Ossian, noch im Mai Matthisson, im Juli Kosegarten; im August vor allem Goethe, im September Klopstock und Ossian, im Oktober außer einigen Österreichern und Kosegarten Schiller und Klopstock; November und Dezember Goethe, Schiller; Februar 1816 Ossian, März Schiller und Salis, Mai abermals Hölty (im April die vierte, „tragische" Symphonie), Juni Klopstock, Uz, Mayrhofer, September Goethe, Dezember Claudius; 1817 Mayrhofer, Schiller. Einige besonders bekannte Lieder sollen schon hier datiert werden — Schubert vermerkt bis 1816 im allgemeinen noch den Kompositionstag, dann nur den Monat —: „Erlkönig" noch 1815, wahrscheinlich gegen Ende dieses Jahres; „Der Wanderer" Oktober 1816; Februar 1817 „Der Tod und das Mädchen", März „An die Musik".

Auch nur einigermaßen zureichende Betrachtung, Würdigung ergäbe ein besonderes Buch, mehrere Bände, viele Seiten. Diesem Buch für viele bleibt nur übrig, allgemeines zu sagen, auf einzelnes hinzuweisen, da und dort mit früheren und späteren Komponisten der nämlichen Dichtung zu vergleichen.

Der erste Eindruck ist, es gibt kein anderes Wort, die unendliche Fülle, größte Mannigfaltigkeit. Der zweite die Gewißheit raschesten Aufwärtsstrebens. Ältere Liederkomponisten und noch Schubert in seinen Anfängen treffen, wenn sie Gedichte vertonen, gleichsam noch Zurüstungen, greifen nach dem (gezupften) Begleitinstrument, singen geflissentlich die Worte nach, fallen in Sprechgesang, wo sich die Verse einer angeflogenen Melodie nicht fügen wollen, und brechen gelegentlich in die Oper, in die Kantate aus. Schubert musiziert. Ihm ergibt sich Melodie als Erfüllung, aber eine Melodie, wie sie aus dem Ablauf der Verse, aus ihrem Rhythmus kommt, manchmal auch, besonders genial, gleichsam visionär aus ihrem Bild. Daraus formt sich dann der Zusammenhang, Zusammenhalt, ein kleines,

unscheinbares, alsbald verständliches Motiv gleitet einher, strömt hindurch, wird Leitmotiv trotz allen Späteren. Sprache des Gesangs, des Instruments, sie gehen ineinander über. Dieses Begleitinstrument ist nun gewiß das Klavier und mit allen Möglichkeiten seiner Mehrstimmigkeit; aber solcher Klaviersatz kann nur einem Künstler gelingen, der für dieses Instrument denkt und gedacht hat, dem Instrument nunmehr, zwischendurch, seine großen phantasievollen Sonaten schenkte. Andererseits gewinnt das selbständige Klavier die Melodik der Lieder, eine echte Gesangsmelodik, Melodie und Begleitung sind nicht mehr zu trennen, verflechten sich, das Klavier der Sonaten wird selber Gesangsinstrument. Aber wo Stimmen und Klavier zusammenbleiben, wird, in dem Bund dieser Einheit, auch die Harmonie immer reicher, Harmonie, die die Führung dieser Melodie bestimmt. Reicher, feiner und bedeutungsvoller, auch neuer werden die Modulationen. Noch ist das Höchste dieser Meisterlichkeit erst von späteren Lebensjahren zu erwarten. Aber das Jahrhundert des deutschen Liedes hat mit dem noch wachsenden, tropisch gestaltenden Schubert begonnen, der seine Lieder so achtlos zu Papier brachte, unbekümmert um Verleger, selbst um die Manuskripte zum Druck — er hatte anfangs nicht einmal einen Sänger, der sie vortragen konnte.

Ossian. Das Jahrhundert vor Schubert, die Sturmzeit, der junge Goethe, sie empfanden die seltsame Landschaftsphantastik, den Sinn für Urweltgröße jenes Schotten Macpherson, auf den die Ossianischen Gesänge zurückgehen. Wunderbar treten aus dem Nebel der nordischen Küste und den Nachtbildern die Gestalten der Vorzeit mit ihrem ewig gleichen Menschheitsleid: Klage um die Vergänglichkeit von soviel Größe erfaßt den Betrachter. Alledem schmiegt sich Schubert seherisch an. Seine acht Ossiangesänge, sämtlich aus diesen Jahren, erheben sich zu der Macht dieser Musik, dieser Trauer. Rhapsodisch singt er sich empor, seine innige Melodie, die oft seltsamen Harmonien zeugen von der Wärme des Gefühls, der tiefen Rührung, die hier wachgerufen wurde. Gewaltig ertönt, erschütternd besonders Kolmas Klage um den Bruder und den Geliebten, die einander erschlugen. Reichardt und Zumsteeg haben das Gedicht, dieser in Goethes Übersetzung komponiert; aber

das ist achtzehntes Jahrhundert gegen den genialen Romantizismus Schuberts. Kaum minder groß in seiner hymnischen Wärme ist „Shilrik und Vinvela"; „Cronan", die Fortsetzung dieser Dichtung, gibt die erhaben-schwermütige Natur, „Die Nacht" diese mystische Welt, „Der Tod Oskars" das Leiden ihrer Menschen. „Das Mädchen von Inistore" ist ein Stück ergreifendster Lyrik, sanfte Totenklage, wie melismatisch über einem wiederkehrenden Motiv angestimmt.

Körner kommt unter den Dichtern Schuberts im ganzen zwölfmal vor. Krieg und Liebe geben seinen Gedichten die Färbung. Sie sind menschlich echt, poetisch wenig bedeutend. Das Sangbare hat Schubert gereizt. Kriegsmusiker war er nicht, und in Liebesgedichten brauchte er mehr Tiefe, zu sich selbst vorzudringen. Eine größere Ballade „Amphiaraos" trägt den Vermerk: „in fünf Stunden komponiert". Ein „Trinklied vor der Schlacht", für zwei Unisonochöre geschrieben; auch das „Schwertlied" ist für einen Chor gedacht, der das Hurra aufnimmt und dazu die Waffen klirren läßt. Aber Schubert klirrte nicht mit.

Matthisson: „Totenkranz für ein Kind", an einem Sechs-Lieder-Tag komponiert; eines der traumseligen Gedichte dieses Poeten der Dämmerung. „Geist der Liebe" und ein einfaches Trinklied wie „Skolie" — es ist die Fülle Matthissons, und sie bezeichnet das starke Mitschwingen des Komponisten in diesen Jahren. Auch hier suchte er nun, und eben dem älteren Dichter, mehr durch innere Musik, den Stimmungsgehalt meisterlich angewandter Modulationen, als durch die überkommene Zwiespältigkeit der Form (Vortrag und dann wieder Gesang) beizukommen.

Hölty. Silbern breiten sich die Schleier seiner Gedichte noch über diese Jahre Schuberts. Da ist „An den Mond" mit seiner Begleitungsfigur, die fast genau an die „Mondscheinsonate" Beethovens erinnert, mit seinem Spiel des Verhüllens, Enthüllens und Wiederverhüllens. Das strophisch komponierte „Mainacht" in erschütternder Melancholie. „An die Nachtigall" (diese Welt Höltys ist still, klein, aber es ist seine Welt). Im Lied werden „die Apfelbäume, wo ich Julien erblickte" beschworen, hier geht es rezitativisch auf einen Höhepunkt — da nimmt der Friede Schubertischer Sanglichkeit die Stimmung in

sich auf. „Auf den Tod einer Nachtigall“, „Klage“, „Frühling“ und ein trüber „Winter“, ein Minnelied, das leise an die Kaiserhymne Haydns anklingt — des öfteren kreist Schubert um ihre Volkslied-Selbstverständlichkeit — zarteste, neue Übergänge und Durchgänge der Harmonie, Modulation aus Moll in die parallele Dur-Tonart von stärkster Wirkung — dann wieder die Melodie eines Tanzes, Walzers, wie in „Seligkeit“ (des Himmels nämlich), und ein merkwürdiges Spiel mit Melodien in zwei Fassungen des Gedichtes „Der Leidende“, von denen die eine Linie sinkt, wo die andere steigt.

Mit einer neuen Anspielung auf das Kaiserlied „Die Mondnacht“ von Kosegarten. Mannigfaltigkeit dieser unwirklichen Stimmungen! Tonart der Seltsamkeit: Fis-Dur. Chroma der Gesänge nach einem Dichter, der von Affekten häufig zu Affektationen gelangt, aber Schubert doch immer wieder angezogen haben muß. Zweiundzwanzig Gedichte, meist strophisch; „Alles um Liebe“ gleichsam das Motto.

Gedichte von Klopstock, dreizehn an der Zahl, alle Seiten seines Wesens erschöpfend. Die himmlische Liebe, das Gottgefühl, Vaterlandsverehrung. Einiges in mehreren Fassungen. Klopstocks heute vielleicht verkannte Größe wurde von seiner Zeit besser verstanden. Gluck und Neefe suchten ihn zu vertonen; Schubert übertrifft sie durch die Fülle seines Gesangs. „Dem Unendlichen“ begeistert das von allem Irdischen gern abschweifende Gemüt Schuberts. „Das große Halleluja“ und der „Schlachtgesang“ sind wohl chorisch gedacht, dieses letzte auch besonders für Männerchor nachgeschrieben.

Von älteren Dichtern sonst noch der „Anakreontiker“ Uz. Mit der Vertonung des Gedichtes „Liebesgötter“ reicht Schubert noch ins Rokoko zurück. Gegenpol ist das fromme Lied „Der gute Hirte“, immer noch in einem älteren Stil verschnörkelt. Schubart, der Gefangene vom Hohenasperg, hat vier Vorlagen gegeben: „An mein Klavier“ („sanftes Klavier, welche Entzückungen schaffest du mir“) — aber das Instrument wird als solches nicht geschildert. „An den Tod“ aus späterer Zeit, kühn modulierend, und — die „Forelle“, aus dem Jahre 1817, viermal komponiert; es existiert übrigens noch eine weitere Fassung mit einem Vorspiel von zwei Takten. Das ist einer der

genialsten Liedtreffer; die Figur, die das Aufhüpfen des Fischleins im Bach fast sichtbar macht, die ganz volkstümliche Melodie, die unmerkbar in reinsten Kunstgesang führt ... F. von Koepken: ein einziges Gedicht „Freude der Kinderjahre", bemerkenswert durch seine rhythmische und melodische Ähnlichkeit mit Beethovens Vertonung von „Freude, schöner Götterfunken". Jacobi wird Veranlassung zu dem zweimal komponierten großen „Lied des Orpheus, als er in die Hölle ging". Später dann, schon jenseits unserer Zeitgrenze, 1818, nach seinen Versen die berühmte Litanei „Ruhn in Frieden alle Seelen", Strophenlied — neun Strophen! — mit einer der wunderbarsten Melodien selbst dieses Melodikers.

Ein spät wiedererkannter Meister der Lyrik ist Matthias Claudius: „Bei dem Grabe meines Vaters", meisterlich auch in der Komposition, „An die Nachtigall" („Sing mir den Amor nicht wach"), das berückende Wiegenlied, ein melodischer Einfall geradeswegs vom Himmel, und „Der Tod und das Mädchen" — eine packende Szene, fast genialer noch in der instrumentalen Verbindung (Thema mit Variationen im d-Moll-Quartett). Durchaus volkstümlich wiederum J. G. von Salis, der Schweizer, der Pflüger und Fischer singen läßt. Nach Stolberg ist „Daphne am Bach" komponiert, mit dem merkwürdigen Vorklang des Bächleins aus den Müllerliedern, und das großartige Lied „Stimme der Liebe" mit seinen gewaltigen Modulationen und dem hymnisch bewegten, sich Takt für Takt gleichsam erneuernden Klavierpart. Rochlitz und der Freischütz-Kind sind hier zu nennen. August Wilhelm Schlegel führt die romantischen Zeitgenossen an. Von österreichischen Landsleuten vor allem Gabriele von Baumberg („An die Sonne"), Bernhard, Felner („Die Sterne", „Die erste Liebe" — Blütezeit der Leidenschaft für Therese Grob), Ermin, Deinhardstein, der spätere Burgtheaterdirektor, Mathäus von Collin, Caroline Pichler und Schuberts Freunde Kenner und Stadler, Spaun und Schober, vor allem aber Mayrhofer.

Unter den Gesängen nach Mayrhofer fallen die vielen schönen Naturschilderungen auf, von Schubert mit besonderer Innigkeit nachgezeichnet: „Der Schiffer", „Lied eines Schiffers an die Dioskuren", „Am Strom", „Auf der Donau", „Erlafsee", „Abend-

lied der Fürstin", dann die antikisierenden Texte, „Fragment aus dem Äschylus", „Philoktet", „Memnon", „Antigone und Ödip" (für zwei Stimmen gedacht), eine „Fahrt zum Hades" — hier leuchtet Gluck voran, dessen hohem, strengem Ernst sich Schubert gern anschmiegt. Vogl, den wir sogleich kennenlernen werden, ein berühmter Gluck-Sänger, war dabei vielleicht bestimmend, sicherlich hat er gerade diese Lieder mit besonderer Wirkung vorgetragen. Wunderschön, als Geste, als Gedicht und besonders als Lied ist Mayrhofers „Geheimnis — an Franz Schubert", eine Huldigung für den Komponisten, von diesem selbst vertont. Überaus bezeichnend heißt es da, zu einer schon harmonisch ins Bedeutende gerückten Stelle: „So geht es auch dem Sänger, er singt, er staunt in sich; was still ein Gott bereitet, befremdet ihn wie dich"...

Von Stadler und „Zum Andenken für Herrn Stadler", wie die Handschrift sagt — er verließ Wien —, ist „Der Strom" komponiert, ein Baßlied mit weiten Melodiensprüngen zu einem heftigen Tonstück am Klavier, das (von Scheibler) einem Präludium von Bach verglichen wird. Auf einen der Brüder Spaun geht „Der Jüngling und der Tod" zurück, ein merkwürdiges Gegenstück zu dem „Tod und das Mädchen". Schober hat „An die Musik" gedichtet — eine der göttlichsten Melodientröstungen Schuberts; nicht weit davon „Trost im Liede" mit dem bezeichnenden Vers: „Es gehört zu meinem Leben, daß sich Schmerz und Freude eine". Völlig trostlos dagegen „Am Bach im Frühling" mit seinen fast schon überzarten, in ihrer Lautlosigkeit noch stärker ergreifenden Modulationen.

Von allen Freunden dieses freundereichen Schubert hatte kaum einer auf ihn den großen Einfluß wie Franz von Schober, in Schweden von einer österreichischen Mutter geboren, mit Schubert ungefähr gleich alt. Gewandter Weltmann, nicht armselig lebend wie die Freunde sonst, auch nicht der richtige österreichische Beamte und Versorgungsmensch, nahm er sich des bewunderten Musikers an. Schober, Gymnasiast des Stiftes Kremsmünster in Oberösterreich, hatte in der Hauptstadt dieses Landes, in Linz, im Haus der Spauns Lieder von Schubert kennengelernt, suchte ihn in Wien Ende 1815 auf und überredete ihn bald, seine Wohnung zu teilen. Als dann Schobers Bruder,

ein Offizier, seinen Urlaub in Wien verbrachte, räumte ihm Schubert das Zimmer und zog zu Mayrhofer, 1821 aber wieder zu Schober; 1827 ein drittes Mal zu dem Freund, der nach längerer Abwesenheit heimgekehrt war: er hielt sich in den Jahren 1817 bis 1818, 1824 und 1825 außerhalb Wiens (in Schweden und Deutschland) auf, war da eine Zeitlang sogar Schauspieler, unternahm dann, als Schubert längst tot war, anfangs der vierziger Jahre Reisen mit Liszt, wurde weimarischer Diplomat, wohnte seit 1856 in Dresden und starb dort 1882.

Ein größerer Gegensatz als der zwischen dem düsteren Mayrhofer und Schober war kaum denkbar; beide wurden in eben diesem Gegensatz Schubert zum Segen. Am meisten begeisterte den Nur-Künstler Schubert der reine Sinn für Kunst dieses Weltkinds Schober. Künstlerisch und menschlich muß er ihm besonders nahegestanden haben. „Was du mir warst," heißt es in einem Brief Schuberts in die Fremde, „kann mir leider niemand anderer seyn."

Schober war es auch, der seinem Freund Schubert den Sänger seiner Lieder zuführte — durch diesen Sänger erst bekam Schubert seine Lieder zu hören, bekamen viele, viele andere sie zu hören, der Liederkomponist Schubert wurde wenigstens auf solche Art bekannt.

Dieser Johann Michael Vogl war eine der merkwürdigsten Erscheinungen im alten Wien. Er war Oberösterreicher aus der Stadt Steyr, fast dreißig Jahre älter als Schubert, seinerzeit Sängerknabe und Gymnasiast im Stift Kremsmünster, aus dem ja auch Schober hervorgehen sollte. Noch auf dem Gymnasium Bekanntschaft mit dem oberösterreichischen Landsmann Süßmayer, dem Schüler Mozarts, der dessen „Requiem" zu Ende komponiert hat. Mitwirkung an den Spielen des Stifts. In Wien will der fertige Jurist Vogl soeben Beamter werden, da zieht ihn Süßmayer, Kapellmeister der Oper, in den Verband dieses Theaters. Vogl, der noch von großen Vorbildern lernen kann, sogar von dem großen Kastraten Crescentini, wird alsbald einer der bedeutendsten Sänger und Darsteller des Operntheaters, berühmt als Orest („Iphigenie auf Tauris"), Almaviva im „Figaro", leidenschaftlicher Mexikaner im „Cortez" von Spontini. Als das Operntheater einem italienischen Pächter überantwortet wird,

geht er in Pension und wird nun vollends Liedersänger, Schubert-Sänger. Er heiratet in spätem Alter und überlebt Schubert noch um zwölf Jahre, übrigens auf den Tag genau.

Man sieht diesen hochgebildeten Menschen im Kostüm seiner Partie hinter den Kulissen sitzen — er liest einen griechischen Autor oder die Evangelien. An Freunde versendet er eine von ihm angefertigte Übersetzung der „Nachfolge Christi".

Diesen Mann lenken die Freunde nicht ohne Mühe zu Schubert. Er besucht Schober, und Schubert begrüßt ihn dort, linkisch stammelnd; gönnerhaft wird das nächstbeste Lied vorgenommen, der Sänger markiert natürlich nur, ist nicht unzufrieden, klopft Schubert auf die Schulter: „Es steckt etwas in Ihnen, aber Sie sind zu wenig Komödiant." Gegen andere rühmt er Schubert sehr, kommt nun oft unaufgefordert wieder, gerät in immer größeren Enthusiasmus, trägt Schuberts Lieder überall vor — dieser begleitet — die beiden scheinen in solchen Augenblicken (es sind Schuberts eigene Worte) eins zu werden. Den Leuten ist Gesang und Begleitung in dieser Vereinigung „etwas ganz Neues, Unerhörtes", und Vogl schreibt über Schuberts Lieder in sein Tagebuch: „Nichts hat den Mangel einer brauchbaren Singschule so offen gezeigt als Schuberts Lieder. Was müßten sonst diese wahrhaft göttlichen Eingebungen, diese Hervorbringungen einer musikalischen clairvoyance in aller Welt, die der deutschen Sprache mächtig ist, für allgemein ungeheure Wirkung machen. Wie viele hätten vielleicht zum erstenmal begriffen, was es sagen will: Sprache, Dichtung in Tönen, Worte in Harmonien, in Musik gekleidete Gedanken."

Die Bemerkung über das Hellsehen soll darauf zurückzuführen sein, daß Schubert eines seiner eigenen Lieder mehrere Tage nach der Niederschrift bei einer Probe mit Vogl nicht mehr erkannte: „Das Lied ist nicht uneben, von wem ist denn das?" Schuberts Eingebungen sind, wir sagten es schon, wirklich die eines Visionärs, seine Arbeit aber die eines genialisch wachen Bewußtseins.

Man hat Vogl vorgeworfen, daß er Schubert zu allzu vielem Liederkomponieren verleitet habe (ganz ernsthaft!); man gibt ihm Schuld, daß Schuberts Lieder einen nicht gewöhnlichen Stimmumfang voraussetzen — Vogl war Tenor-Bariton. Schlimm

war bloß, daß er Verzierungen und „Verbesserungen“ in der Gesangstimme anbrachte, die nur mit Mühe aus den später gedruckten Ausgaben zu entfernen waren. Auch blieb er immer der sich herablassende Protektor. Zu einer Freundschaft kam es bei aller Nähe nicht.

Mit besonderer Liebe sang Vogl außer den Liedern nach Mayrhofer auch die Gesänge nach Schiller und Goethe. Wir wissen, daß Schiller den Liederkomponisten Schubert lange Zeit, Goethe ihn durch sein ganzes Leben begleitete; aber die meisten Gedichte von Goethe und Schiller wurden in dieser Periode von 1815 bis 1817 vertont. Im ganzen gibt es zweiundvierzig Schiller-Lieder — nur sieben davon nach 1817.

„Erwartung“, das früheste dieser Jahre, aus dem Februar 1815, weist eine solche Ähnlichkeit mit der Komposition von Zumsteeg auf, daß die Gesamtausgabe der Werke Schuberts die andere Komposition zum Vergleich bringt. In beiden der alte Wechsel zwischen Rezitativ und Arioso, bei Schubert aber doch schon die größere Subjektivität des Ausdrucks. „An die Freude“ hat wieder die merkwürdige Ähnlichkeit mit der Vertonung Beethovens in der Neunten Symphonie, eine rhythmische und sogar fast melodische Ähnlichkeit — doch ist Beethovens Werk das spätere, und er hat die Komposition von Schubert sicherlich nicht gekannt. Weitere Fassungen von „Des Mädchens Klage“; wiederholt auch „Das Mädchen aus der Fremde“, „An den Frühling“, „Hektors Abschied“, „Klage der Ceres“. „Amalia“ gibt eine Art Opernszene mit kühnen Modulationen; starke Ausdrucksmittel müssen der Jugendgewaltsamkeit des Gedichtes gerecht werden. Von größeren Dichtungen „Die Bürgschaft“ (die ja auch eine Oper Schuberts hervorrief), „Ritter Toggenburg“, 1816 immer noch Zumsteeg und fast genau folgend. „Laura am Klavier“ (März 1816): Schubert wirft dem Klavier ein ganz entzückendes Spielthema hin und läßt es dann in der ersten Bearbeitung singen; in einer zweiten behält lediglich das Klavier dieses noch erweiterte Thema und schließt damit, als Nachspiel, das Ganze zu hoher Einheit ab. Es folgt das Mayrhofer-Vogl-Jahr 1817, zu dem Schillers „Gruppe aus dem Tartarus“, „Elysium“, „Der Alpenjäger“, „Der Kampf“ schon in ideellen Beziehungen steht: Großartigkeit im Ausdruck einer

Stimmung, einer Natur. „Gruppe aus dem Tartarus“ ist sehr bekannt als eine der genialsten Eingebungen Schuberts, eine seiner kühnsten in ihrer rücksichtslosen Chromatik, ihrer Modulation: Vortrag, Gesang, Begleitung werden eins. So oft Schubert, dieser sinnenfrohe Gegenwartsmensch, an die Pforten der Ewigkeit pocht, reckt er sich zu seiner vollen Größe auf. Und die Wonnen des Elysiums sind keine irdischen Freuden für ihn. Er ist, durch Vogl, ganz nahe an Gluck geraten. Auch in dem Baßlied „Der Kampf“ titanische Herausforderung. Wenn er dort in kühnen Zügen über den ganzen Umfang der Stimme gebietet, so wendet er sich mit einer neuen Komposition, der „Thekla“, in eine Geisterferne. Der Sänger bleibt unbeweglich auf einem Ton und in leisester Verhaltenheit.

Die meisten von den Goethe-Liedern Schuberts fallen in diese Jahre. An Goethe, man muß es noch einmal sagen, ist er zu seinen Höhen erwachsen. Dieses Dichters Grenzenlosigkeit bot einem Werdenden so recht Raum: keine Form, keine Gattung, kein Inhalt ist der Neuheit Goethes fremd. Es zeigt sich, daß der Komponist von solcher Größe nicht erdrückt, sondern beflügelt worden ist: gern schmiegt er sich auch minder weltferner Wortlyrik an, über sich selbst hinaus aber gerät er doch nur an eines Schöpfers Hand. Hat er nun seinerseits Goethe erschöpft? Sicherlich für seine Zeit, in vielem für immer. Sonst ist es denkbar, die Werke Hugo Wolfs neben Schubert gelten zu lassen — um nur diesen, einen der herrlichsten Nachgestalter, zu nennen. Auch ist die Linie rückwärts zu verfolgen; nicht alles, was vor Schubert von Zeitgenossen Goethes komponiert worden ist, scheint zeitvergänglich. Wir haben hier nicht zu vergleichen, sondern uns der Vielfältigkeit zu erfreuen.

Es fällt auf, wie oft sich Schubert an den gleichen Gedichten Goethes namentlich in seinen Anfängen versucht hat; er konnte sich's nicht recht machen. Die Ballade „Der Sänger“ ist im Februar 1815 zweimal komponiert worden, ein besonders schönes Stück, nicht erreicht von Loewe und Schumann, kaum von Wolf. Zweimal „An Mignon“, zweimal „Nähe des Geliebten“ (am gleichen Tag, dem 27. Februar). „Freudvoll und leidvoll“ mißt sich mit Beethovens Komposition; auch Reichardt hat das Lied sehr fein vertont (Schubert B-Dur, Beethoven A, Reichardt Es).

Ganz herrlich ist Schubert die „Meeresstille" gelungen. Wo er der Natur in ihrer Erhabenheit nahe sein kann, ist er groß wie vor ihrer Lieblichkeit. Seine Mittel sind arpeggierte Akkorde über Baßoktaven, die immer wieder um das C der Tonart kreisen. Von früheren Kompositionen „Der Fischer" mit den bewegten Wasserlinien des Instruments. Rein strophisch wird „Der Gott und die Bajadere" komponiert: neun Wiederholungen also ... Beim „Rattenfänger" bleibt einem wohl die Komposition von Wolf im Ohr. Den „Schatzgräber" hat Loewe von der strengen Form abgelöst. Unvergleichlich, heilig wie ein Volkslied, ist das „Heidenröslein"; an jenem 19. August 1815 schrieb Schubert „Schatzgräber", „Heidenröslein", „Bundeslied" und „An den Mond", das er dann allerdings etwas später viel schöner gefaßt hat. Am 20. August „Wonne der Wehmut", fünf Jahre nach Beethoven, der hier kaum zu überbieten war. Reizend das schlichte „Liebhaber in allen Gestalten", dann wieder, im Volkston, das „Schweizerlied" im Dialekt. Ein Meisterwerk wie „Sehnsucht" („Nur wer die Sehnsucht kennt") entspricht dem Meistergedicht, einem der herrlichsten der Weltliteratur. Schubert hat es, zu verschiedenen Zeiten, viermal komponiert, die erste Komposition in zwei Fassungen vom 18. Oktober 1815 in ihrer fast unheimlichen Steigerung von Zartheiten vielleicht die großartigste. Außerdem ist das Gedicht als Duett (Mignon und Harfner) und als Männerchor komponiert. Es folgen nun die überaus herrlichen Gedichte „Kennst du das Land" („Mignon"), an dem sich Schubert nur einmal, vor ihm Reichardt und Beethoven, nach ihm Spontini, Schumann, Liszt, völlig hinreißend Hugo Wolf versuchten. Auch „Harfenspieler I" („Wer sich der Einsamkeit ergibt") hat, von Schubert zweimal versucht, auf Hugo Wolf gewartet, „Harfenspieler II" („An die Türen will ich schleichen") gerät bei Schubert, aber auch bei Schumann besonders schön. Das dritte der Harfenspieler-Gedichte („Wer nie sein Brot mit Tränen aß") ist dreimal komponiert; in der dritten Bearbeitung ist die Durchdringung gelungen (Wiederholung beider Strophen bei verschiedenstem, immer noch gesteigertem Ausdruck).

Noch zwei Lieder des Jahres 1815: das wunderbar stürmende, ohne Unterlaß gesteigerte „Rastlose Liebe" und der „Erlkönig".

Das Datum dieser Inspiration steht nicht fest — wohl aber schreibt Spaun: „An einem Nachmittag gieng ich mit Mayrhofer zu Schubert, der damals bei seinem Vater am Himmelpfortgrunde wohnte. Wir fanden Schubert ganz glühend, den Erlkönig aus einem Buch laut lesend. Er gieng mehrmals mit dem Buche auf und ab, plötzlich setzte er sich, und in kürzester Zeit stand die herrliche Ballade auf dem Papier. Wir liefen damit, da Schubert kein Klavier besaß, in das Konvikt, und dort wurde der Erlkönig noch denselben Abend gesungen und mit Begeisterung aufgenommen. Der alte Hoforganist Ruziczka spielte ihn dann selbst ohne Gesang in allen Teilen aufmerksam und mit Teilnahme durch und war tief bewegt über die Komposition. Als einige eine mehrmals wiederkehrende Dissonanz [‚mein Vater, jetzt faßt er mich an', es—f—ges?] ausstellen wollten, erklärte Ruziczka, sie auf dem Klavier anklingend, wie sie hier notwendig dem Text entspreche, wie sie vielmehr schön sei und wie glücklich sie sich löse."

Das war das Lied für Vogl. Es gibt vier Fassungen — eine hat statt der Triolen Achtel und scheint für den Komponisten selbst geschrieben zu sein, der sich den Klavierpart erleichtern wollte. Als der „Erlkönig" gedruckt wurde, erst 1821, mit Opus 1 bezeichnet und dem Musikgrafen Dietrichstein gewidmet, machte er Schubert in besonderem Maß populär. Es erschien sogar, noch dazu aus Schuberts Freundeskreis, ein „Erlkönig-Walzer", Vorläufer einer nicht allzu fernen Wiener Zeit, in der alles in Straußischen Walzern enden sollte.

Schilderung des Ritts, das Baßmotiv zugleich Melodik und Aufschrei wilder Unheimlichkeit, Angst des Knaben, Lockung der Geister, süßeste Gesänge und Grauen der Elfenwelt. Ihr Triumph in einer grellsten Dissonanz. Rückkehr in den Bericht des Erzählers, Verstummen der Musik. Ende des Ritts und des Gesanges. Der fast gesprochene Schluß ... Und nur noch zwei Akkorde.

Schon die Schauspielerin Corona Schroeter in Weimar hat, 1782, den „Erlkönig" komponiert, rein strophisch, zum eigenen Gebrauch in dem Singspiel „Die Fischerin" von Goethe: in Dur, noch dazu A-Dur „etwas langsam und abenteuerlich". Reichardt (1793) hat das g-Moll Schuberts, $^3/_8$, „sehr lebhaft und schauer-

lich". Der Erlkönig spricht auf einem Ton, dem tiefen g. Auch in der Vertonung von Bernhard Klein, $^6/_8$, „mäßig bewegt", der gleiche Effekt: Sprechen auf c (Mittellage). Zelter hat D-Dur, aus dem er oft charakteristisch wegmoduliert, klopfende $^6/_8$, Andante. Der Erlkönig singt sich über einem liegenden Baß chromatisch aufwärts; bei „Leids" ein Schrei. Loewes „Erlkönig", nur zwei Jahre später komponiert, gleichfalls g-Moll, ist stärker balladesk, $^9/_8$, mit einer tremolierenden Sechzehntelfigur. Hier hat der Erlkönig eine der schönen Lockmelodien aus Loewes Geisterreich. Zuletzt ein tolles Reiten. Das „tot": Dur auf einer mehrdeutigen Dissonanz, die sich in das g-Moll des Anfangs hinüberlöst.

Sicherlich ist Schuberts Lied etwas Einziges, in jeder Hinsicht unvergleichbar. Auch Beethoven hat übrigens den „Erlkönig" (in d-Moll, $^6/_8$) skizziert, und der Schluß dieser Skizze deutet fast — ein Zufall — den „Wanderer" Schuberts an.

Das ist vielleicht der Gegenpol des „Erlkönig", ein sogleich und ebenso rasch berühmtes Gesangsstück. Schubert fand den Text in einem Deklamatorium unter einem andern Titel, auch wurde ein anderer Dichter genannt. Es ist dichterisch wie musikalisch, wobei die Musik einen Zufallstreffer des Dichters rechtfertigt, Schuberts Bekenntnis: Sehnsucht über Sehnsucht und die Gewißheit: „wo du nicht bist, ist das Glück". Letzter, einziger Trost — eine unsterbliche Melodie. Aber was im Gesang leben soll, muß im Leben untergehn.

Noch sind Hymnen zu nennen, wie „Schwager Kronos" und „Ganymed", von gewaltigster Größe des Wurfs, genial und kühn im einzelnen (Modulationen, Rhythmus des Trotts in dem ersten dieser Gedichte, unablässiger Aufschwung im zweiten). Dagegen gibt „Auf dem See" die Einheit der Stimmung auch harmonisch raumgestaltend wieder. Ganz schlicht, rein strophisch der „König in Thule".

Es waren nun ungefähr vierzig Lieder nach Goethe komponiert, und die Freunde überredeten den kleinen Vorstadtschulmeister, sie dem Dichter, Seiner Exzellenz dem Staatsminister von Goethe, zu senden und zu widmen. Spaun schrieb dazu, daß zwei Liederhefte von acht, die der Öffentlichkeit zu übergeben wären, Dichtungen von Goethe enthalten würden ... „... Diese

Sammlung nun wünscht der Künstler Euer Exzellenz in Untertänigkeit weihen zu dürfen, dessen so herrlichen Dichtungen er nicht nur allein die Entstehung eines großen Teils derselben, sondern wesentlich auch seine Ausbildung zum deutschen Sänger verdankt. Selbst zu bescheiden jedoch, seine Werke der großen Ehre wert zu halten, einen, so weit deutsche Zungen reichen, so hoch gefeierten Namen an der Stirne zu tragen, hat er nicht den Mut, Euer Exzellenz selbst um diese große Gunst zu bitten, und ich, einer seiner Freunde, durchdrungen von seinen Melodien, wage es, Euer Exzellenz in seinem Namen darum zu bitten; für eine dieser Gnade würdige Ausgabe wird gesorgt werden."

Von Goethe kam keine Antwort. Es wurde ihm soviel zugeschickt, daß er alles das wohl gar nicht durchsehen konnte, und in der Musik war er, sicherlich, recht konservativ. Er hielt sich an Zelter. Schubert ist ihm als Umstürzler vorgekommen; nicht ihm allein unter seinen Zeitgenossen. Viel später sang Wilhelmine Schröder-Devrient dem einsamen Dichter in Weimar den „Erlkönig" vor. Er staunte: „So vorgetragen, gestaltet sich das Ganze zu einem sichtbaren Bilde." Hatte es ihm jemand früher einmal anders, nicht zureichend vorgetragen? Und Goethe küßte die Sängerin auf die Stirn. Schubert war tot.

Spaun schrieb nun an den Verlag Breitkopf & Härtel, wollte ihn durch den „Erlkönig" für Schubert gewinnen. Der Verlag aber erinnerte sich eines sächsischen Hofmusikanten Franz Schubert in Dresden und fragte vorerst bei ihm an, was es denn mit diesem „krausen Zeug" für eine Bewandtnis habe. Entrüstet, aber glaubhaft antwortete der Herr Konzertmeister, er habe die „Kantate Erlkönig" niemals komponiert, werde aber zu erfahren suchen, wer dergleichen Machwerk, seinen guten Namen mißbrauchend, eingesendet haben könnte. Eine Antwort des Verlags an Spaun erübrigte sich demnach.

Es blieb bei Vogls Liedvorträgen, die ja zunächst nicht öffentlich waren, bei der Hausmusik Vater Schuberts, bei den Zirkeln außerhalb der großen Welt. Die Kammermusikübungen in der Familie Schubert fanden allmählich Zulauf, man spielte Quartett schon in doppelter Besetzung, nahm in entsprechenden Auszügen auch zeitgenössische Ouvertüren und Symphonien, so-

gar Beethoven und auch Schubert vor. Größere Räume wurden nötig, und man kam zuletzt zu einem Musiker Hatwig in den Schottenhof, später in den Gundelhof, weiterhin zu dem Spediteur Pettenkofer auf dem Bauernmarkt; das war der Vater des Malers. Als er 1820 oder 1821 Wien verließ, löste sich die Gesellschaft auf; Schubert hatte in diesem Orchester immer noch Viola gespielt. Für sie sind die Symphonien IV, V (ohne Pauken und Trompeten!) und VI (die kleine C-Dur-), sind die Ouvertüren dieser Jahre, auch die beiden „italienischen" geschrieben worden.

Zwei Symphonien des Jahres 1816, eine, als Überleitung zu Weiterem, Größerem von 1817. Eine „tragische", die vierte in dem c-Moll Beethovens. Aber diese Themen, ihr Aufbau und ihre Behandlung, das ganze Wesen des Neunzehnjährigen widerstrebt der Tragik seines Vorbilds, des Wiener Titanen von so universeller Bildung und Haltung. Beethoven rang mit dem Geist, Schubert ahnte ihn erst, und aus dem Trotz wurde ihm Schmerz, Klage, lyrisches Spiel. Aber Spiel von solcher Innigkeit, Schönheit der Wehmut, daß dieses Werk in dem Bild Schuberts nicht fehlen dürfte — indes es uns, bei der Praxis unserer Konzertsäle, fast immer fehlt.

Fünfte Symphonie in B, sichtlich dem Liebhaberorchester zugedacht (Verzicht auf Trompeten und Pauke). Von einer Fülle der Lieblichkeit, der unbekümmerten, gar nicht „tragischen" Seligkeit, die sich nur aussingen will: Verborgenheit der Vorstadt, dem Betrieb so fern, späterer Größe so nah!

Noch näher die Sechste Symphonie, die sogenannte „kleine C-Dur", im Gegensatz zu der allbekannten „Großen". In dieser kleinen nun gerät Schubert zum erstenmal, unwillkürlich und ohne alle Absichtlichkeit, in die Nähe Beethovens. Zum erstenmal überwindet die Geistigkeit des Vorbild-Symphonikers das Menuett, ein rasches Scherzo stürmt einher, ein langes Finale dehnt sich zu den Maßen späterer Unerschöpflichkeit, „himmlische Länge" — doch bleibt alles Melodie, Lyrik, Gesang, sehnsüchtiger Klage, und, zuletzt, Bescheidung in einer Heiterkeit, die sich als Spiel wertet und schon darum nie „aufhören" und nicht enden kann.

In dieser Zeit wachsenden Ruhms in kleinen Kreisen er-

weiterte sich auch der engste Freundeskreis um Schubert. Zu den Studiengenossen bei Salieri, zu Aßmayer und Anselm Hüttenbrenner, dem Steirer, gesellte sich dessen Bruder Josef, der geraume Zeit allerhand Dienste tat, sogar Auszüge aus Partituren Schuberts anfertigte. Anselm Hüttenbrenner, selbst Komponist, wurde von Schubert besonders geliebt. In seiner Wohnung hatte Schubert eines Nachts die „Forelle" niedergeschrieben und das Manuskript in der Schlaftrunkenheit statt mit Streusand mit Tinte überschüttet; er brachte noch auf dem gleichen Notenpapier eine Bemerkung darüber an und schickte es Josef, weil dem seine Lieder so gut gefallen hätten — und er würde gern bei einem Glas Punsch nähere Freundschaft mit ihm schließen. Es kam Josef von Gahy hinzu, Beamter, ausgezeichneter Pianist, Partner im Vierhändigspiel, übrigens großer Bewunderer von Schuberts Klaviervortrag. Dafür schieden, verreisten nun freilich Stadler und Schober; Schubert widmete diesem ein selbst gedichtetes Abschiedslied.

Und nun verließ Schubert, wahrscheinlich im Herbst 1817, das Lehramt. Militärfrei war er jetzt. Der Vater sicherte einen Rückzug: sein Franz sollte, nach außen hin, nur einen einjährigen Urlaub erhalten.

Das alles ging so natürlich zu. In Schuberts Tagebuch heißt es ungefähr aus dieser Zeit:

„Ich hörte oft von Schriftstellern sagen: Die Welt gleicht einer Schaubühne, wo jeder Mensch seine Rolle spielt. Beyfall und Tadel folgt in der andern Welt. — Eine Rolle aber ist aufgegeben, und wer kann sagen, ob er sie gut oder schlecht gespielt hat? — Ein schlechter Theater-Regisseur, welcher seinen Individuen solche Rollen gibt, die sie nicht zu spielen imstande sind."

Dann wieder: „Das Herz ist Herrscher, der Geist soll es seyn." Und dann: „Leichter Sinn, leichtes Herz — Zu leichter Sinn birgt meistens ein zu schweres Herz."

Die Welt sieht den Schubert des zu leichten Sinns.

Ungarisches Zwischenspiel — Sängerreise — Das Theater und die Zirkel

1818—1820

Er war, nach dem Konvikt, dem andern „Gefängnis" entflohen, der Schule. Keinerlei Fessel drohte ihm mehr, aber es winkte auch keine Besoldung. Man weiß gar nicht, woher Schubert in diesen Monaten, Ende 1817 und zu Beginn des folgenden Jahres, seinen Unterhalt genommen hat. Es scheint, daß ihn Schober vor Not schützte, vielleicht auch noch Vogl. Jede Art Amt hätte ihn die Vormittagsstunden gekostet, die soviel andere irgendwie „untergebrachte" Künstler, besonders Poeten, dem alten Österreich als Beamte gern widmeten. Diese Stunden waren Schuberts Arbeitszeit — wußte er, wie wenig Jahre ihm bleiben würden? Jedes schaffende Leben fließt wohl in dem Rhythmus seiner Dauer: unbewußt verströmt sich ein Frühlingsmensch in größter Heftigkeit, läßt sich, wem lange Wirksamkeit gegeben sein wird, noch Zeit. Schubert nicht einmal die, so schien es, über sich nachzudenken. Er arbeitete wie im Krampf; dann lösten sich ungeheure Spannungen in der Heiterkeit freundschaftlichen Beisammenseins mit Kameraden, wenn auch nicht in der weinseligen Selbstgenügsamkeit der Legende. Es war, schlimmstenfalls, dionysische Biedermeierei mit klugen Gesprächen Schon die Namen dieser Freunde sind Beweis: fast alle haben sich, über ihre Zeit hinaus und nicht nur in diesem Zusammenhang, auf die Nachwelt gebracht.

Aber Schubert, in seiner resignierten Fröhlichkeit, seinen Gefühlen der Wanderschaft, seiner Gewißheit, immer nur Gast zu sein, keine Zeit und keine Stätte zu haben, schrieb in diesem Dezember 1817 in ein Stammbuch: „Exiguum nobis vitae curriculum natura circumscripsit, immensum gloriae." Es ist ein Satz aus einer Rede des Cicero: Ich habe viel Ruhm vor mir, aber wenig Zeit.

Mit dem Ende dieses Jahres wurde Vater Schubert vom Himmelpfortgrund weg als Schulleiter in die benachbarte Roßau versetzt. Sein Franz wohnte nicht mehr bei den Eltern, sondern bei Schober, bei Mayrhofer. Und mit der Schule hatte er schon gar nichts mehr zu tun.

Das Jahr 1818 brachte die erste öffentliche Aufführung eines Werkes von Schubert (von der Kirchenmusik abgesehen und von Liedern, die damals wenig in Konzerten gesungen wurden): es war eine der Italienischen Ouvertüren. Sie stand auf dem Programm der zweiten Abteilung einer „Musikalisch-deklamatorischen Akademie", veranstaltet von dem Geiger Eduard Jaell am 1. März im Saale des Gasthofs „Zum römischen Kaiser" in der Renngasse. Eine Kritik rühmte das „jugendliche Feuer" des Komponisten, eine andere nannte das Thema „befremdend einfach", doch entwickele „sich aus demselben eine Fülle der überraschendsten und angenehmsten Gedanken, mit Kraft und Gewandtheit ausgeführt". Am 12. März kam es in dem gleichen Saal zu einer „Musikalisch-deklamatorischen Privatunterhaltung" des Hofschauspielers Müller. Die Damen Therese und Brigitte Kunz, die Herren Schubert und Hüttenbrenner spielten achthändig auf zwei Klavieren eine Ouvertüre von Schubert. In der Theaterzeitung rühmte Baron Schlechta, längst ein Bewunderer, Schuberts tiefes Gemüt, „geregelte, unumwundene Kraft und ansprechende Lieblichkeit", und prophezeite, daß Schuberts Werke „unter den Tagesprodukten gewiß ihren vorteilhaften Platz" finden würden. Am 17. Mai wurde abermals eine der Italienischen Ouvertüren Schuberts gespielt. Am 6. Februar aber hatte das Amtsblatt ein „Mahlerisches Taschenbuch für Freunde interessanter Gegenden der österreichischen Monarchie" angekündigt. Dort waren Gedichte von Mayrhofer zu finden, „Auf der Donau" und „Am Erlafsee", „wovon das letzte mit einer ebenso genialen als lieblichen Musik von Schubert begleitet ist". Damit war also Schubert zum erstenmal im Druck erschienen, wenn auch, seinem Schicksal gemäß, nur wie zufällig und nebenher.

Alles das brachte sicherlich Ehre, aber wenig zum Leben ein. Schubert soll Musikstunden gegeben haben. Mit dem Lehren ist es eine eigene Sache: Genie macht eher einen schlechten Lehrer, und wenn einem Schubert schon der Unterricht in gleichgültigen Fächern zuwider war, der Musikunterricht war es sicherlich noch mehr. Aber gegen den Sommer hin ging es nun einmal nicht weiter, und er war vermutlich noch dankbar, als ihn ein Herr Unger, Wirtschaftsbeamter eines adeligen Gutsbesitzers und

Vater der Sängerin Caroline Unger, an den Grafen Johann Esterházy von Galantha als Klavierlehrer für seine beiden Töchter empfahl. Die gräfliche Familie verbrachte, wie üblich, den Sommer auf ihrem ungarischen Gut, den Winter in Wien, für die Stunde wurden zwei Gulden bezahlt und der Aufenthalt auf dem Schloß war natürlich frei.

Es war Schuberts erste Reise über das nächste bißchen Wiener Wald hinaus, noch dazu in ein Land ganz anderer Art. So dicht bei Wien, daß die Entfernung heute überhaupt nicht mehr in Betracht kommt, beginnt eine fremde Welt, die Landschaft und ihre Bewohner wechseln, der Orient kündigt sich an, man gerät auch in eine sonst schon vergangene Zeit. Nur noch dem alten Österreich war das ein Stück eigener Natur.

Zelész oder Zseliz, wie der Ort damals abwechselnd genannt wurde, lag „vierzehn Poststationen" entfernt an der Gran, also im ungarisch-slowakischen Grenzgebiet. Das Schloß ist ein geräumiges, aber nur einstöckiges Landhaus; Bilder des Musikzimmers und der von Schubert bewohnten Stube geben den Eindruck vornehmer Bequemlichkeit und zeigen die schönen Möbel der Zeit.

Die Familie war der Musik sehr zugetan. Der Graf sang Baß, Gräfin Rosine, eine geborene Festetics von Tolna, Alt wie ihre Tochter Caroline; die ältere Komtesse Maria Sopran. Die Gräfin war achtundzwanzig Jahre, Maria dreizehn, Caroline elf; Schubert selbst einundzwanzig.

Diese Zahlen werden deshalb angegeben, weil eine Überlieferung behauptet, daß sich Schubert in die Komtesse Caroline verliebt hätte. Schon Bauernfeld hat in seinen „Reimberichten" erzählt: „Verliebt war Schubert; der Schülerin galt's — einer der jungen Komtessen —, doch gab er sich einer ganz anderen hin — um die andere zu vergessen." Die „andere" soll Therese Grob gewesen sein, die ganz andere ein Mädchen der Dienerschaft. Vielleicht war es so, vielleicht „ganz anders". Weitere Zeugnisse gibt es nicht. Eine Äußerung Schuberts, die man überliefert, Antwort auf die Frage der Komtesse Caroline, warum er ihr denn kein Werk gewidmet habe: „Wozu denn, Ihnen ist ja ohnehin alles gewidmet" — könnte sehr wohl auch erfolgt sein, um ein Kind zu beruhigen. Denn Caroline war damals eben elf, nach einer

anderen Angabe sogar nur sieben Jahre alt; als Schubert ein zweites Mal nach Zseliz ging, war sie immerhin siebzehn. Aber es gab ja auch einst einen großen Dichter, der sich in ein Kind verliebte. Schwärmte nicht auch Schubert? Um solchen Preis ist man eben wohl Künstler...

Schwärmte er, nun, so hat er es wohl nur am Klavier gesagt, wenn er mit einer reizenden Schülerin vierhändig spielte (und durch solches und anderes Vierhändigspiel ist die Zahl seiner Kompositionen dieser Art größer geworden). Da saß dann wohl ein schüchterner Mensch am Flügel, sicherlich sehr unbeholfen, scheu und völlig stumm; derber draußen in der Gesindestube. Denn in die wurde er ja zuletzt doch geschickt.

Sonst hatte er viel freie Zeit, hätte in seiner Art noch mehr komponieren können, tat es wohl auch, legte selbst einiges Geld zurück. Es war eine andere Gesellschaft, wirklich eine andere Welt, er lernte manches Neue für Geist und Herz, lernte Frauen kennen, Damen, fand die Musik dieser Landschaft und, abermals, einen Sänger.

Der Sänger, Schüler des Vogl übrigens, war ein Baron Carl Schönstein, fast in Schuberts Alter, Beamter, nachmals Hofrat. Mit der gleichen Begabung und Begeisterung wie Vogl nahm er Schuberts Lieder auf, namentlich die mehr lyrischen, späterhin besonders die Müllerlieder. Er trug sie in die adelige Gesellschaft und gewann damit auch diese für den Komponisten. Zehn Jahre nach Schuberts Tod hörte ihn Liszt und wurde nach seinen eigenen Worten zu Tränen gerührt. Liszt nannte diesen Sänger einen großen Künstler und doch Liebhaber insofern, als er gar nicht für Publikum zu singen scheine. Aber Schubert hörte auch die Volksmusik, Lieder der Bauern und des Gesindes, das vermittelnde Spiel der Zigeuner — Spuren davon finden sich nicht nur in dem „Divertissement à la hongroise" aus der Zeit des zweiten Aufenthaltes in Zseliz, sondern auch in anderen Stücken, sogar in symphonischen Werken. Das gab ihm, wie vor ihm Haydn, wie nach ihm Brahms und anderen, eine neue Sphäre des Gefühls und des Ausdrucks. Wir wissen heute, daß diese „ungarische" Musik, wie sie besonders aus Zigeunerliedern spricht, zu einem guten Teil slowakischen und rumänischen Ursprungs ist. Sicherlich ergibt sie in der Art, wie sie sich auf den

Fremden überträgt, ein besonderes Bild von neuem, starkem Reiz, und besonders ihre Melancholie wird in Schubert Verwandtes berührt haben.

Die Eindrücke und Schicksale des ersten Aufenthalts lassen sich am besten mit Schuberts eigenen Worten wiedergeben. Vom 3. August 1818: „Liebste, theuerste Freunde! Wie könnte ich euch vergessen, euch, die ihr mir alles seyd! Spaun, Schober, Mayrhofer, Senn, wie geht es Euch, lebt Ihr wohl? Ich befinde mich recht wohl. Ich lebe und componire wie ein Gott, als wenn es so seyn müßte. Mayrhofers ‚Einsamkeit' ist fertig, und wie ich glaube, so ist's mein Bestes, was ich gemacht habe, denn ich war ja ohne Sorge. Ich hoffe, daß ihr alle recht gesund und froh seyd, wie ich es bin. Jetzt lebe ich einmal, Gott sey Dank, es war Zeit, sonst wär' noch ein verdorbener Musikant aus mir geworden... Schreibt mir ja recht bald, jeder Buchstab von euch ist mir theuer. Euer ewig treuer Freund Franz Schubert."

An den Bruder Ferdinand, 24. August: Bestellung von Schnupftüchern, Halstüchern und Strümpfen. „Für den Monat Juli samt Reisegeld zweihundert Gulden eingenommen... Es fängt hier schon an, kalt zu werden, und doch werden wir vor halbem November nicht nach Wien reisen... So wohl es mir geht, so gesund als ich bin, so gute Menschen als es hier gibt, so freue ich mich doch unendlich wieder auf den Augenblick, wo es heißen wird: Nach Wien, nach Wien! Ja, geliebtes Wien, Du schließest das Theuerste, das Liebste, in Deinen engen Raum, und nur Wiedersehen, himmlisches Wiedersehen wird dieses Sehnen stillen."

An Schober, 8. September: „Ich war eben bey einer Ochsen- und Kuh-Licitation, als man mir euren wohlbeleibten Brief überreichte. Ich brach ihn, und ein lautes Freudengeschrey erhob ich, als ich den Namen Schober erblickte. Unter immerwährendem Gelächter und kindischer Freude las ich sie in einem benachbarten Zimmer. Es war mir, als hielt ich meine theuren Freunde selbst in Händen... Glaub' es mir, Freund, du wirst nicht unterliegen, denn dein Sinn für die Kunst ist der reinste, wahrste, den man sich denken kann... In Zelész muß ich mir selbst alles seyn... Für das Wahre der Kunst fühlt hier keine Seele, höchstens dann und wann (wenn ich nicht irre) die Gräfin... Obwohl mich die-

ses öfters traurig macht, so hebt es mich auf der andern Seite desto mehr empor. Fürchtet euch also nicht, daß ich länger ausbleiben werde, als es die strengste Notwendigkeit erfordert."

„Nun eine Beschreibung für alle: Unser Schloß ist keins von den größten, aber sehr niedlich gebaut. Es wird von einem sehr schönen Garten umgeben. Ich wohne im Inspectorat. Es ist ziemlich ruhig, bis auf einige 40 Gänse, die manchmal so zusammenschnattern, daß man sein eigenes Wort nicht hören kann. Die mich umgebenden Menschen sind durchaus gute. Selten wird irgend ein Grafen-Gesinde so gut zusammen gehen, wie dieses. Der Herr Inspector, ein Slavonier, ein braver Mann, bildet sich viel auf seine gehabten Musiktalente ein. Er bläst jetzt noch auf der Laute zwey ¾ Deutsche mit Virtuosität. Sein Sohn ein studirender Philosoph, kam gerade auf die Ferien, ich wünsche ihn recht lieb zu gewinnen. Seine Frau ist eine Frau wie alle Frauen die gnädig heißen wollen. Der Rentmeister paßt ganz zu seinem Amte, ein Mann mit außerordentlichen Einsichten in seine Taschen und Säcke. Der Doktor, wirklich geschickt, kränkelt mit 24 Jahren wie eine alte Dame. Sehr viel Unnatürliches. Der Chirurgus, mir der liebste, ein achtbarer Greis von 75 Jahren, stets heiter und froh. Gott gebe jedem ein so glückliches Alter. Der Hofrichter, ein sehr natürlicher, braver Mann. Ein Gesellschafter des Grafen, ein alter lustiger Geselle und braver Musikus, dient mir oft zur Gesellschaft. Der Koch, die Kammerjungfer, das Stubenmädchen, die Kindsfrau, der Beschließer etz. 2 Stallmeister, sind gute Leute. Der Koch ziemlich locker, die Kammerjungfer, 30 Jahre alt, das Stubenmädchen sehr hübsch, oft meine Gesellschafterin, die Kindsfrau eine gute Alte, der Beschließer mein Nebenbuhler. Die 2 Stallmeister taugen viel besser zu den Pferden als zu den Menschen. Der Graf, ziemlich roh, die Gräfin stolz, doch zarter fühlend, die Contessen gute Kinder. Vom Braten bin ich bisher verschont geblieben. Nun weiß ich nichts mehr; daß ich mit meiner natürlichen Aufrichtigkeit recht gut bay allen diesen Leuten durchkomme, brauche ich euch, die ihr mich kennt, kaum zu sagen."

An Ferdinand, 29. Oktober: „Wenn ich die Leute um mich herum nicht alle Tage besser kennenlernte, so ging es mir noch eben so gut, wie anfangs. So sehe ich aber, daß ich unter diesen

Menschen doch eigentlich allein bin, bis auf ein Paar wirklich braver Mädchen ausgenommen. Meine Sehnsucht nach Wien wächst täglich. Mit halbem November werden wir reisen."

Zum erstenmal ohne Sorge ... ich wäre doch ein verdorbener Musikant geworden... Für das Wahre der Kunst fühlt hier keine Seele... Vom Braten bin ich verschont geblieben... Und eine Beschreibung des Gesindes ... auch sonst eine Umgebung von geringer Bildung... Wo seid Ihr, Freunde, wo mein Wien, dem alle Sehnsucht gilt?

Sind es die Freunde allein, ist es eine Frau — vielleicht noch Therese?

Der Bruder Ferdinand schreibt, daß sein Klavier verkauft wird — ob er das Franz gehörende „an sich ziehen könne"; selbstverständlich gegen Bezahlung. Franz: „Aber das ist mir unangenehm, daß Du immer von Bezahlung, Lohn und Dank sprichst gegen einen Bruder, pfui Teufel!"

Der Bruder Ignaz erleichtert sein Herz, was die Schulaufsicht anlangt, bittet aber: „Wenn Du an Papa und mich zugleich schreiben möchtest, so berühre nichts von religiösen Gegenständen." Franz antwortet ihm allein, der Brief des Bruders hat ihn offenbar sehr erregt.

Am besten war es wohl, wenn man Zeit zum Komponieren hatte oder wenigstens musizieren konnte. Mit der gräflichen Familie und Schönstein ließen sich Stücke aus der „Schöpfung", den „Jahreszeiten", ja das ganze Requiem von Mozart aufführen. Schubert blieb übrigens Musiklehrer, Musik-Gesellschafter der gräflichen Familie auch in Wien. Die winterliche Rückkehr des k. k. Kämmerers Grafen Esterházy, am 19. November, wurde von der Amtszeitung gehörig ausgewiesen.

Von den Liedern des Jahres 1818 ist eine Ergießung Theodor Körners „Auf der Riesenkoppe" zu erwähnen, ein „Grablied für die Mutter", vielleicht nach eigenen Empfindungen, mit seinem tröstenden Schluß in Dur. Eine lange, fast balladeske Komposition, „Einsamkeit" von Mayrhofer, ein „Blumenbrief", Umspielungen der „Forelle" und der Allerseelenlitanei. Drei Petrarca-Sonette (das dritte in der Gesamtausgabe irrtümlich Dante zugeschrieben). Zu Ende dieses Jahres Friedrich Schlegel mit zwei Gedichten, darunter dem antikisierenden „Vom Mitleiden Ma-

ria". Es sind gegen die früheren Jahre auffallend wenig Lieder; überhaupt staut sich die Produktion. Die Reife nimmt zu, kommt aber erst auf anderen Wegen zum Ausdruck.

Als Schubert mit dem beginnenden Winter nach Wien kam, war das Jahr seines „Urlaubs" vom Lehrberuf abgelaufen, der Vater entwarf ein Gesuch um Wiederanstellung seines Sohnes und wollte ihn dahin bringen, daß er an seine Schule zurückkehre. Der aber sagte sich los und frei. Es gab einen Kampf, wohl gar eine Szene; Vater Schuberts Konzept bricht mitten im Text ab — es ist zerrissen. Im Elternhaus war nun abermals keine Bleibe. Unbekümmert um alles Äußerliche seines Lebens brachte sich Schubert nun durch, gab ein paar Stunden, fand bei Freunden Zuflucht und wohl auch Unterstützung, komponierte, wohnte bei ihnen — er hatte ja sogar sein Klavier abgegeben.

Von den Freunden bekam nun Spaun einen für Schubert schon fürstlichen Gehalt, und auch Holzapfel wurde Beamter — er entschwand ihm damit. Anselm Hüttenbrenner trat in ein Amt, noch dazu in Graz; das tat Schubert besonders leid. Dafür zog Josef in das gleiche Haus, in dem Schubert und Mayrhofer wohnten. Er war der erste, der die zerstreuten Notenblätter des Komponisten sammelte; bis dahin hatte, wem eines der Werke, besonders der Lieder, gefiel, es einfach mitgenommen. Josef Hüttenbrenner brachte nicht ohne Mühe hundert Lieder zusammen und verwahrte sie achtsam.

Therese Grob aber heiratete einen andern, den Bäckermeister Bergmann in der inneren Stadt. Hatte sie Schubert, hatte er sie aufgegeben? Wartete noch eins auf das andere? Wenn Schubert wartete, so tat er das auf seine Art: er ließ Zeit verstreichen. Sollte seine Resi kommen, so mußte sie kommen! Aber sie kam nicht. Er war ja auch nicht einmal Lehrer.

Er war Arbeiter geworden. In mythischer Einfachheit, in Strenge und Werkinnigkeit verliefen die Tage. „Als Schubert und Mayrhofer beisammen wohnten, setzte sich ersterer täglich um 6 Uhr morgens ans Schreibpult und komponierte in einem Zuge fort bis 1 Uhr nachmittags. Dabei wurden einige Pfeifchen geschmaucht. Kam ich vormittags zu ihm, so spielte er mir, was eben fertig war, sogleich vor und wollte ein Urteil hören. Lobte

ich ein Lied besonders, so sagte er: ‚Ja, das ist halt ein gutes Gedicht, da fällt einem sogleich was Gescheites ein, die Melodien strömen herzu, daß es eine wahre Freude ist. Bei einem schlechten Gedicht geht nichts vom Fleck, man martert sich dabei, und es kommt nichts als trockenes Zeug heraus‘.“

In aller Morgenfrühe, die Beamten gingen erst an ihr Tagewerk, saß Schubert schon über seinen Blättern. „Wenn man unter Tags zu ihm (Schubert) kommt, sagt er: ‚Grüß’ dich Gott, wie geht’s? Gut‘, und schreibt weiter, worauf man sich entfernt.“ Der das sagt, ist der Maler Moritz Schwind, ein neuer, einer der innigsten Freunde, dem Schubert noch Jahrzehnte Erlebnis, nicht nur Erinnerung bleiben sollte. Das ging so allerdings nur bis zum Mittag. Dann war er entweder erschöpft, oder er wollte sich nicht in dem gleichen Maß ausgeben; ging vielmehr in ein Kaffeehaus, „trank eine kleine Portion schwarzen Kaffee, rauchte ein paar Stunden und las nebenbei Zeitungen“, abends ins Theater, „wo ihm gute Schauspiele ebenso interessant waren als gute Opern“ oder ins Freie — „und da geschah es zuweilen, daß er über einen schönen Abend oder über eine liebe Gesellschaft eine Einladung selbst in vornehme Häuser vergaß, und es gab dann Verdruß, der ihn aber wenig kümmerte“. Wurde er doch in diese Gesellschaften gebracht und „herumgereicht“, so waren ihm die Huldigungen der „Frauenzimmer mit ihren Artigkeiten“ sehr zuwider. „Sie verstehen nichts, und was sie mir sagen, kommt ihnen nicht vom Herzen.“ Es konnte aber auch geschehen, daß man nur den Sänger seiner Lieder bewunderte, ihn selbst, der mit seiner Schullehrerbrille am Klavier saß, gänzlich übersah. Eine aristokratische Dame suchte das „gutzumachen und begrüßte Schubert mit den größten Lobeserhebungen, dabei andeutend, er möchte es übersehen, daß die Zuhörer, ganz hingerissen von dem Sänger, nur diesem huldigten“. Schubert dankte und erwiderte, „die Frau Fürstin möge sich gar keine Mühe diesfalls mit ihm geben, er sei es ganz gewöhnt, übersehen zu werden, ja, es sei ihm dieses sogar recht lieb, da er sich dadurch weniger geniert fühle“.

Ganz und gar ungeniert war er unter den Freunden, die alsbald, bezeichnend genug, „Schubertianer“ genannt wurden. Sie trafen abends in den Gasthäusern zusammen, in der „Schwar-

zen Katze“ in der Annagasse, der „Schnecke“ Am Peter, der „Eiche“ auf der Brandstätte, beide wegen ihres Biers berühmt, und besonders häufig in der „Ungarischen Krone“. Der Kreis wuchs, es kamen immer neue Schwarmgeister hinzu, außer Hüttenbrenner, Senn, Mayrhofer, Witteczek, der — auch er — eine große Sammlung der Manuskripte Schuberts anlegte, ein anderer Beamter Enderes, Spaun, Schober, Vogl, Josef und Bernhard Teltscher, Josef von Szalay, wie Gahy ein Klavierpartner, Franz Bruchmann, Dichter, später Geistlicher, der Dichter und Philosoph Feuchtersleben, der Maler Leopold Kupelwieser, dessen Berufsgenossen Danhauser und Ludwig Schnorr von Carolsfeld, schließlich Schwind, der Dichter Eduard von Bauernfeld, der Musiker Franz Lachner. Das waren alles geistig angeregte Menschen, in Beziehungen zu jeder Art Gesellschaft, allem Leben ihrer Zeit, meist jung, froh, zukunftsgläubig, bewegt und bewegend, eine Boheme, die sich aber nicht aufgab, oft schon in Beamten-Rangsklassen eingeteilt war oder doch noch ein reiches Leben vor sich hatte; freilich nicht Schubert. Wurde ein Neuer in den Kreis gebracht, so fragte Schubert kurz, sehr bezeichnend: „Kann er was?“ Hat er, beiläufig, ein Recht, hier zu sein? Die Freunde nannten ihren Bertel, ihren Schwammerl, auf den sie doch so stolz waren, nach dieser Frage „Canevas“; die Abende bekamen den gleichen Namen. Wenn sie aber in einem der Privathäuser abgehalten wurden und vollends von der Kunst aus- und zur Geselligkeit nur übergingen, wurden sie „Schubertiaden“ genannt. Da wurde vorgelesen, getanzt; gesondert davon gab es noch „Lesungen“, bei denen die Freunde alte und neue Dichtung kennenlernten und besprachen. Aber auch bei den Schubertiaden wurde vorgelesen, musiziert, dann erst getanzt und das Spiel der Geselligkeit gespielt, denn da kamen auch die Frauen des Kreises hinzu. Vor allem aber hörte man hier zuerst die neuen Lieder Schuberts. Bauernfeld reimte, aus später Erinnerung:

„Da flogen die Tage, die Stunden so schnell,
Da stoben des Geistes Funken,
Da rauscht' auch der schäumende Liederquell,
Den wir zuerst getrunken.

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind!
Es rauschen der Töne Wogen;
Bald, ach! Ist der Vater mit seinem Kind,
Dem Lied, zum Vater gezogen!"

Es waren keine gewöhnlichen Zerstreuungen. Hier fand sich die feinste, zarteste Blüte Wiens, alle Geistigkeit der Jugend, die Wiener Romantik. Verblühte bald, wie alle Romantik; lebt, wie alle Romantik, in nie auszutilgender Erinnerung fort.

„Durch Schubert wurden wir alle Brüder und Freunde", schrieb Spaun. Aus der Gemeinschaft kam seine Kunst und suchte nach Gemeinschaft. Er verband sich mit einem Zweiten am Klavier, spielte Orchesterwerke in vierhändigen Auszugsbehelfen und schrieb nun selbst für das Instrument mit zwei Spielern, ging aber von dieser Zweiheit gleich aus. Mit andern Freunden, mit Aßmayer, Hüttenbrenner, Mozzatti sang er jeden Donnerstag abend vierstimmige Männerchöre und komponierte dazu immer gleich einen neuen. Einmal kam er ohne seine Pflichtgabe, aber er hatte einen Text bei sich und schrieb die Musik nur so hin, das Stück konnte gleich gesungen werden. Auch aus spätern Jahren hat er dann die herrlichsten Männer-„Chöre" hinterlassen, nie wieder erreichte Kostbarkeiten der Literatur. Quartette, Symphonien, Messen, Chöre für Frauenstimmen, es ist alles aus Gemeinschaft und Gelegenheit entstanden, aus flüchtigen und vergänglichen Anlässen — aber die Gemeinschaft mit diesem großen Geist ist geblieben. So reicht er noch zu uns.

Es gab, 1819, wieder öffentliche Aufführungen. Und diesmal sang Jäger vom Theater an der Wien sogar ein Lied von Schubert, abermals in einer von Jaell veranstalteten Akademie im „Römischen Kaiser", dann in einer Wohltätigkeitsakademie des Theaters selbst. „Schäfers Klagelied" nach Goethe war also der erste Gesang Schuberts, den ein größeres Publikum zu hören bekam. „Die Gesangsstücke amüsierten", sagt zusammenfassend die „Wiener Allgemeine Musikzeitung". Ein ‚amüsantes' Klagelied! In den Zirkeln führt man, bei Ignaz Sonnleithner, dem Onkel Grillparzers, nochmals den „Prometheus" und einen Männerchor, „Das Dörfchen", auf; in der Dilettanten-Gesellschaft die Ouvertüre in e.

Ja, es geschah sogar, daß das Theater, noch dazu die Hofoper nächst dem Kärntnertor winkte — trotz allem italienischen Taumel. Schon herrschte Rossini, aber noch war es nicht zur Verpachtung des Theaters an Italiener gekommen. Schubert, dem italienischen Operngeschmack fern, deutscher Lyriker wie zum Trotz auch in seinen Opernversuchen, konnte dennoch ebensowenig, wie etwa Weber, Parteihaupt gegen die Italiener sein. Ihm waren diese Werke gemütlos, er bedauerte wohl auch, daß sie Mozart, dem „Fidelio“, den Raum verstellten, aber er unterhielt sich beim „Barbier von Sevilla“, fand im „Othello“ gar manches bedeutend und rühmte neidlos wie nur je ein Großer die Melodie, die Instrumentation Rossinis: „Außerordentliches Genie kann man ihm nicht absprechen.“

Vogl brachte es nun dahin, daß die Operndirektion ein Libretto nach dem Französischen vom Theatersekretär Hofmann bearbeiten ließ und diesen Text, „Die Zwillingsbrüder“, Schubert zur Komposition übergab. Der ging, nach Spaun, ohne großes Interesse an die Arbeit. Kein Wunder, es war nicht mehr als der übliche, etwas spießbürgerliche Singspieltext jener Zeit, und der einzige Witz des Ganzen, daß nämlich die Zwillingsbrüder, deren Verwechslung von alters her eine Komödie abgeben soll, hier den Namen Spieß trugen, ist wohl nur für uns einer. Der eine Spieß sucht den andern, bleibt achtzehn Jahre aus — er hat sich versprechen lassen, daß er bei seiner Rückkehr ein Patenkind heiraten dürfe. Nun, dieses Lieschen hat nicht auf ihn gewartet. Und da die Lieschen in diesem Alter immer recht haben, bekommt sie den Anton, wogegen sich kraft Singspiel-Gerechtigkeit die Brüder Spieß finden; aber sie sind, ein gleichfalls alter Schauspielertrick, nie gleichzeitig auf der Szene.

Die Musik ergeht sich in der Lieblichkeit Schuberts, wie eben ein nicht inspirierter Genius Lieblichkeit und Gefälligkeit hergibt. Es sind außer einer Ouvertüre zehn Musikstücke komponiert, darunter mehrere Ensembles. Durchaus nicht zu verkennen ist die geübtere Hand, die hier waltet, wenn man mit früheren Opernwerken vergleicht. Die besondere romantische Instrumentation Schuberts kündigt sich schon an.

Im Januar 1819 hat Schubert an diesem Singspiel komponiert, im Juni 1820 wurde es endlich aufgeführt. Der Theaterzettel

nannte es „Posse mit Gesang in einem Aufzuge". Vogl spielte die beiden Spieß; Rosenbaum, der Mann der Sängerin, schrieb in sein Tagebuch: „Die Operette hat nichts Empfehlendes, doch Schuberts Freunde machten viel Lärm, die Gegenpartei zischte — am Ende stürmte man, bis der Vogl erschien und sagte: ‚Schubert ist nicht zugegen, ich danke in seinem Namen'."

Der Komponist hielt sich, mit Anselm Hüttenbrenner, auf der letzten Galerie versteckt und kam schon deshalb nicht hervor, weil er eben keinen ordentlichen Rock besaß. In den Kritiken steht alles, was man nur lesen will, von den harten Modulationen angefangen bis zu der „zerstreuten Instrumentierung": „überladenes Instrumentenspiel", „artige Kleinigkeiten", „viele Melodien sind etwas alt" ... „vom wahren Gesang ist wenig aufzufinden" ...

Das Stück wurde im ganzen sechsmal gespielt. Aber es wurde doch gespielt, Schubert, die Freunde hatten es hören können.

Nur zwei Monate später, am 18. August 1820, kam es zu einer Aufführung des Melodrams „Die Zauberharfe" mit Musik von Schubert. Es war eine Benefiz-Vorstellung für den Theatermaler, den Kostümier und den Maschinenmeister des Theaters an der Wien, und Prospekte und Maschinen sind denn auch in dem argen Stück (abermals Hofmanns) nicht geschont worden. Schon den Zeitgenossen schien es Unsinn, wobei zu berücksichtigen ist, daß das Genre ihm eigentlich einen Freibrief gab. Und doch muß Schubert von diesem „romantischen Hokuspokus" Anregung empfangen haben. Die Musik, die er in aller Eile auf Bestellung schrieb, hat Züge seines Genies. Die Ouvertüre, ein brillantes Stück, ist sogar allgemein bekannt geworden als Ouvertüre zu (einem andern Werk) „Rosamunde" — Angabe des ersten Drucks —, während die richtige „Rosamunde"-Ouvertüre von 1823 die Oper „Alfonso und Estrella" einleiten sollte. Die melodramatischen Stücke der Partitur, die Chöre und besonders die rein instrumentalen Stücke sind von blühender Melodie und zeigen eine ganz besonders charakteristische Instrumentation, Geigen in Oktaven, das dramatische Tremolo der Celli, die solistischen Klarinetten, vor allem die „Zauber"-Harfe, deren Behandlung noch Heuberger tadelt — heute scheint sie uns völlig modern. An einer Stelle verwendet Schubert sogar zwei Harfen.

Es war keinesfalls Musik für die Zeitgenossen. Und doch wurde dieser Musik zuliebe das Stück zwölfmal gegeben. Die Dekorationen versagten, der Souffleur hatte das lauteste Wort, gegen den Text war alles unbarmherzig. Schon in Anbetracht der schlechten Theaterzeit war die Einnahme gering, sogar die Galerie leer. Schubert hatte sich fünfhundert Gulden versprechen lassen. Er bekam sie nicht.

Ungefähr um diese Zeit begann er die Komposition einer Oper „Sakuntala" nach der altindischen Dichtung des Kalidasa. Es scheint, daß hier ein bedeutendes Werk entstanden wäre. Aber Schubert ist über Skizzen und einen ausgearbeiteten Sphären-Chor nicht hinausgekommen, Stücke, die übrigens nicht einmal in der Gesamtausgabe enthalten sind.

Die Jahre 1819 und 1820 waren eine reiche Zeit für ihn, der nun wieder in Wien saß und seine Eingebungen zu Hause vielleicht doch schöner und leichter fassen konnte als in noch so seltsamer Fremde. Aber er sammelte jetzt seine Kraft zu größeren Werken — den ersten Werken der Reife. Er begann die As-Dur-Messe, schrieb das Klavierquintett, den „Lazarus", den 23. Psalm. Lieder, Klavierwerke, ein gewaltiger Streichquartett-Satz gerieten ihm in diesen vorbereitenden und schon entscheidenden Monaten.

Eine Reise nach dem Westen, nach Oberösterreich, einer Quell-Landschaft österreichischen Wesens, gab starke und so ganz andere Eindrücke als Zseliz. Schubert kam in ein Voralpenland mit Ahnungen des Hochgebirges (— man denke an Stifter); eben um diese Zeit wurde es den Städtern lieber Besitz, den Malern malerisch. Er kam in eine alte Kleinstadt-Kultur, zu ihrem frohen, gar nicht engen Bürgertum. Er kam schließlich in das Land, das ihm die Spaun, Schober, Stadler, Mayrhofer geschickt hatte, auch Vogl. Der nahm ihn mit. Es war der Frühsommer 1819. Sie zogen nach Stift Kremsmünster, nach Steyr, nach Linz, wollten auch nach Salzburg, aber daraus wurde diesmal nichts; Schubert kam erst nach Jahren hin. Am liebsten blieben sie in Vogls Heimatstadt Steyr. Sylvester Paumgartner, Josef von Koller und seine Tochter Pepi (Josefine), die Familie Schellmann nahmen die Freunde auf; es wurde viel musiziert, einmal sogar der „Erlkönig" mit verteilten Rollen gesungen, wo-

bei Schubert den Erlkönig vorzustellen hatte. Vogl war bei Koller, Schubert bei Schellmann einquartiert. „In dem Hause, wo ich wohne," schrieb er an den Bruder Ferdinand, „befinden sich acht Mädchen, beinahe alle hübsch. Du siehst, daß man zu tun hat. Die Tochter des Herrn von Koller, bei dem ich und Vogl täglich speisen, ist sehr hübsch, spielt brav Klavier und wird verschiedene meiner Lieder singen... Die Gegend um Steyr ist über allen Begriff schön."

In diesen schönen Gegenden, bei freundlichen, schwärmerischen, musikantischen Menschen verlebte Schubert im ganzen zwei Monate. Dies alles drängte sich um ihn; er war es noch nicht gewohnt ... Weitab lag das Wien seiner Sorgen. So weit, daß er in einem Brief aus Linz Mayrhofer bat, sein Bett für einige Tage einem durchreisenden Kremsmünsterer Studenten zu überlassen ...: „Er ist ein sehr braver, lieber Mensch."

Als er in der zweiten Hälfte September nach Wien zurückkam, weil doch der „Hofoperist" Vogl noch Dienst tun mußte, schrieb er, aus der Erinnerung, sein Forellen-Quintett und widmete es Paumgartner. In einer schon raffinierten Verteilung der Klänge (Klavier, Geige, Bratsche, Cello, Kontrabaß) singt hier Schubert, wie nach ihm Bruckner, das Lob Oberösterreichs; inmitten, als dritter Satz, Variationen über das Lied „Die Forelle". Helle Sonne, rauschender Jubel, freudigste Schönheit ist die Signatur dieses Werks, dessen wahrhaft dionysische Fülle kaum durch die Liebenswürdigkeit Schuberts gebändigt werden kann. Einmal schweigt der Dämon der Melancholie, der Unrast. Bertel war glücklich.

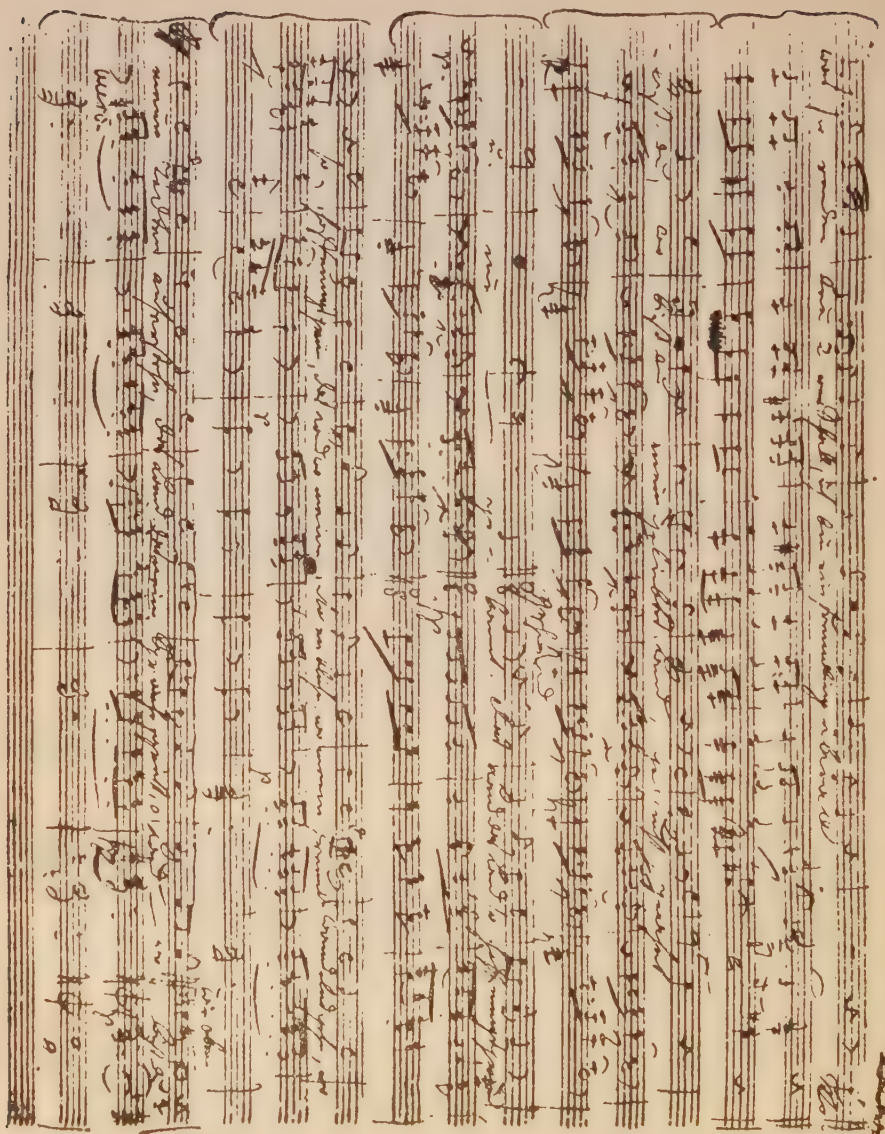
Ein Werk für Männerchor von der Klangpracht der „Sehnsucht" ... Singspiele, Klaviermusik, Tänze, Lieder, das Forellen-Quintett — das Jahr ging zu Ende. 1820 aber brachte in der vorösterlichen Zeit eine Komposition der liturgischen Gesänge („Antiphonen") zur Palmweihe, für den Bruder Ferdinand, der Chorleiter der Altlerchenfelder Kirche geworden war, den Leuten vom Grund wahrscheinlich unerwartet, denn es wollte anfangs unter seiner Leitung niemand aus Lerchenfeld mitwirken. Franz Schubert schrieb ihm in einer halben Stunde die „Antiphonen" mit schwarzer Kreide auf Löschpapier und dirigierte mit seiner nun doch schon großen Autorität für den

Bruder am Ostersonntag die Kirchenmusik („Nelson-Messe“ von Haydn).

Aber noch ein anderes Werk trägt den Stempel dieser Osterzeit, ein (anscheinend nicht vollendetes) Oratorium „Lazarus“ oder „Die Feier der Auferstehung“. Ein Teil des Manuskripts mußte 1859 (von Kreißle) bei dem Beethoven-Forscher Thayer entdeckt werden. Wie Schubert an den Text des angesehenen Pastors A. H. Niemeyer in Halle geraten ist, wird nicht mitgeteilt. Jedesfalls liegt ein regelrechtes Oratorium vor, ein großer Wurf, von einer Wucht und Kühnheit, die vielleicht am ehesten in diesem Werk, nicht in den Opern, den Dramatiker Schubert ahnen läßt. Es ist in drei „Handlungen“ geteilt: aber nur zwei sind bekannt, Tod des Lazarus und sein Begräbnis; die dritte sollte die Auferstehung bringen. Meisterlich ist in diesem „Lazarus“ besonders die Behandlung des Rezitativs, groß die Schönheit der Arien (Jemina, des Jairus Töchterlein!), der Instrumentation, der Chöre. Herbeck, der Entdecker der h-Moll-Symphonie, hat das Werk 1863 zum erstenmal aufgeführt, aber nicht allzuviel Nachfolger gefunden.

Von der erschütternden Macht des Reifens gibt neben dem „Lazarus“ ein anderes Fragment dieser Zeit Kunde, der Streichquartett-Satz in c-Moll. Die abrupte Prophetie dieses Stückes, seine Meisterschaft im Satz, ist von keinem der späteren Werke mehr zu übertreffen. Anlage und Aufbau sind von eigenster Art: die Themenaufstellung zeigt besondere Verwandtschaften, auf eine kurze Durchführung folgt zuerst die Reprise des zweiten Themas, dafür wird am Schluß die chromatische Einleitung wieder vorgenommen, so daß sich der Kreis nun vollends rundet und schließt.

Die lyrische Ernte der zwei Jahre 1819 und 1820: nicht allzuviel Lieder, die nun Nebenwerk werden — aber es sind große darunter, die uns Lebenden gehören. Die Dichter Friedrich Schlegel, Novalis und Uhland, Grillparzer, diese beiden je einmal, des öfteren Mayrhofer, Schiller, Goethe. Merkwürdige Hindeutung auf Späteres findet sich: in „Büsche“ die Begleitungsfigur des „Frühlingsglaubens“, in „Abendbilder“, „Beim Winde“, der „Nachthymne“ die Ankündigung des „Lindenbaums“. Von Grillparzer ist „Bertas Lied in der Nacht“ kom-



poniert, dessen romantische Schauer sich von es-Moll nach Fis-Dur bewegen. Die Hymne, das „Marienlied" von Novalis ergehen sich in der Stimmung einfacher Lieder. Es ist immer mehr von Nacht, Erlöschen, Versöhnung, Dunkel des Herzens die Rede. Die Mittel dieser Stimmungen werden musikalisch immer mehr differenziert, immer reicher, eindringlicher. Schlägt dann wieder reine Lieblichkeit durch, wie in dem entzückenden „Frühlingsglaube" (dessen zweite Fassung allerdings erst zwei Jahre später niedergeschrieben wird), so wirkt sie um so ergreifender. Für Vogl sind abermals tragisch antikisierende Stücke nach Mayrhofer geschrieben, „Orest auf Tauris", „Der entsühnte Orest", „Der zürnenden Diana". Mit einem tonmalerischen, geistüberbrausten Lied „Im Walde" schließt das Jahr 1820 ab.

Die zwei Nicht-Liederjahre haben auch vier Gedichte von Schiller gebracht, drei davon wiederholt aufgenommen, darunter „Sehnsucht" von 1813, mit dem gleichen wagemutigen Schluß; aber das Ganze diesmal zu hoher Einheit gestaltet. Besonders schön, mit einer Schubert eigentümlichen Einleitungswendung (a-Moll-Quartett) das Fragment aus den „Göttern Griechenlands". Von Goethe den „Prometheus" — ein Genieblitz, der Jahrzehnten voraufleuchtete; motivisch und harmonisch kündigen sie sich an.

Wer soviel Meisterlichkeit in sich hatte, Werk auf Werk, wenn auch nur kleinen Kreisen oder gar nur dem Notenpapier schenkte, konnte zuletzt nicht verborgen bleiben. Schubert drang vor. Die Theater hatten sich geöffnet, die Provinz wurde aufmerksam, Oberösterreich durch ihn selber und durch die Freunde. In Graz wurde eine Ouvertüre öffentlich gespielt, in Wien kamen neue Zentren hinzu. Er wurde zu Heinrich von Collin gebracht und durch Leopold Sonnleithner zu Fröhlichs. Bei Collin lernte er „Gönner" kennen, so den vaterländischen Dichter und Bischof Ladislaus Pyrker, den Hofmusikgrafen Dietrichstein, den Hofsekretär Ignaz von Mosel, der für Theater und Konzert wichtig war. Leopold Sonnleithner, der Sohn des Anwalts Ignaz, Mitveranstalter der berühmten Freitags-Musikabende im Elternhaus, ein Vetter Grillparzers, sammelte Abschriften der Kompositionen Schuberts und empfahl sie immer eindringlicher an die Gesellschaft der Musikfreunde, bei der er

großen Einfluß hatte. Er führte Schubert bei Fröhlichs ein. Das war ein Viermäderlhaus. Der Vater, noch eben Kaufmann, aus einst adeliger Familie, die Töchter Josefine, Kathi, Barbara und Anna so recht die wienerischen Menschen für Musik. Barbara, zudem Malerin, von deren Hand viele Daffinger-Miniaturen durch die Welt gehen, heiratete, nur sie (den Flötenvirtuosen Bogner); die andern drei Schwestern gaben Unterricht. Alle sangen sie ungewöhnlich schön. Kathi ist als „ewige Braut" ihres Grillparzer in die Literaturgeschichte eingezogen; aber diese vier Frauen gehören auch der Musikgeschichte Wiens. Von Kathi hat Grillparzer gesagt, sie betrinke sich in Musik. Aber das taten sie dort alle, die Gastgeber und die Gäste. Die Schwestern haben Schubert um ein halbes Jahrhundert überlebt.

Zunächst brachte Sonnleithner seine Lieder. Anna Fröhlich sang, Kathi begleitete; der Beamte Gymnich horchte auf: „Das ist herrlich, das ist etwas ganz Außergewöhnliches!" Und nun wurde ein Lied nach dem andern gesungen. Ein paar Tage später kam Schubert selbst. Gymnich sang an einem der Freitage bei Sonnleithner, es war im Dezember 1820, zum erstenmal den „Erlkönig"; Anna Fröhlich begleitete. Nur wenig später erschien die „Forelle", als Beilage der Moden-Zeitschrift gedruckt ...

Bei Fröhlichs saß Schubert oft und oft, hörte dem Gesang der Schwestern zu, hörte Eigenes und Fremdes und vertraute sich diesen Menschen ohne Rückhalt an. „Schubert war ein herrliches Gemüt" — berichtete Kathi. „Was hatte er nur Freude, wenn etwas Schönes in Musik aufgeführt wurde. Da legte er die Hände aneinander und gegen den Mund und saß ganz verzückt da. ‚Schauen Sie, liebe Anna, da könnte ich hier in einem Winkel sitzen und immerfort das anhören.'" Als die Schwestern wieder einmal zusammen gesungen hatten, sagte er: „Jetzt weiß ich schon, was ich tue" — und brachte ein paar Tage danach seinen 23. Psalm für vier Frauenstimmen mit Klavier. Das ist ein Werk der Huldigung für schöne Sängerinnen; auf den Klang ihrer Stimmen ist alles gestellt, aber auch der Satz ist bedeutend, kühn, neu und doch von der selbstverständlichen Klarheit, die das Genie eben gibt.

Das dritte Jahrzehnt dieses Jahrhunderts begann. Noch hatte Schubert acht Jahre zu erfüllen.

Zwei Jahre aufwärts

1821/22

Das Jahr begann, das Werke Schuberts in rascher Folge der Öffentlichkeit übergeben sollte. Zwei Jahre der Hauptwerke begannen. Es ging aufwärts mit Schubert; eine wenn auch kleine, so doch täglich größere Welt wußte, wer er war. Er ließ sich darüber sogar Zeugnisse ausstellen. Die Hofoper sollte nämlich verpachtet werden, und da wollte er Empfehlungen an den künftigen Leiter. Weigl als Direktor, Salieri als Kapellmeister (der freilich längst nicht mehr dirigierte), Dietrichstein als Musikgraf erklärten mit Brief und Siegel, es bleibe nur zu wünschen übrig, daß „diesem achtungswerten Manne die Gelegenheit dargeboten werde, so schöne Blüthen zum Gedeihen der Kunst überhaupt und der dramatischen Musik insbesondere zu entfalten". Über Zeugnisse und Wünsche hinaus gingen sie freilich nicht. Schubert bekam nur zwei Einlagen, wie sie damals üblich waren, für die Oper „Les clochettes" („Das Zauberglöckchen") von Hérold zu schreiben. Daß diese Tenor-Arie und ein Duett zweier Prinzen von Schubert komponiert waren, scheint nicht bekanntgegeben worden zu sein. Die Arie und besonders das Duett hatten großen Erfolg; einige Kritiken stellten, immerhin, den Autor fest. Das Werk wurde am 20. Juni 1821 in der Hofoper aufgeführt und noch siebenmal wiederholt. Im Dezember ging dann das Theater wirklich an einen italienischen Pächter über, den Cafetier Barbaja aus Neapel. Die Aussichten für Schubert wurden noch trüber, zumal da auch Vogl in den Ruhestand trat.

Im Freundeskreis gab es allerhand Veränderungen. Mayrhofer blieb nicht weiterhin Wohngenosse; im Frühjahr 1821 zog Schubert zu Schober. Anselm Hüttenbrenner mußte sich, da sein Vater gestorben war, daheim um die steirischen Güter bekümmern — erst 1827 kam er nach dem Wien seines Schubert zurück. Spaun wurde in dem gleichen Jahr 1821 Finanzbeamter in Linz. Dafür kamen neue und nahe Freunde, kamen jetzt die (schon früher genannten) Maler Kupelwieser und Schwind hinzu, die Dichter Bauernfeld und Sauter, der Musiker Franz Lachner. Leopold Kupelwieser, von Schubert Kuppel genannt, war

schon berühmt und verdiente mit seiner Kunst sogar Geld. Er hat, wie alle Maler des Kreises, Schubert porträtiert und eine „Landpartie" der Schubertianer nächst Atzenbrugg, ein „Gesellschaftsspiel" der Freunde an dem nämlichen Ort sommerlichen Vergnügens und Begnügens im Bilde festgehalten. Leopolds Bruder war Theatersekretär, einer von Schuberts nicht sehr glücklichen Textdichtern.

Aber von Schwind zu sprechen ist eine Herzensangelegenheit, fast wie von Schubert; er ist ja auch der Schubert der Malerei genannt worden. Jedesfalls war er von der gleichen wienerischen Menschlichkeit, der nämlichen Einfachheit und Tiefe wie Schubert, „ewig in Gärung, als wollte er sich aufzehren" (Bauernfeld) — und er hatte die gleiche Traumseligkeit durch Musik, die ihm, nach seinen Worten, täglich Nahrung geben mußte; mit dem Ernst seiner Kunst gestaltete er sie nach. Er war sieben Jahre jünger als Schubert, Sohn eines Wiener Beamten, der ihm bald starb; schon der Knabe mußte mit Zeichnungen und Silhouetten seinen Unterhalt verdienen. Ludwig Schnorr, Peter Krafft, Kupelwieser wurden ihm Anreger für seine Malerei. Aber er suchte, völlig romantisch, eine Lehre, wie sie die alten Meister hatten, die mit einem Führer und Könner zusammen leben konnte. („... Schmerz, allein zu sein und sein Handwerk niemand ganz zu verdanken.") Das Schicksal meinte es gut mit ihm. Er geriet an Schubert; dieser und sein Kreis gab ihm die Reife, die Freiheit, Unbedingtheit, die Poesie. Die fast mädchenhafte Natur des jungen Mannes — die Freunde nannten ihn Cherubin — fand in dem Freundschaftsleben der Schubertianer Halt und Führung. Ja, die Behausung Schwinds im „Mondscheinhaus" in der Vorstadt Wieden, einem heimeligen Bau mit schönsten Aussichten auf die Wiener Landschaft, einem Hof und Gartenplätzchen, die als Wohnstätte verwendet werden konnten, eine „Insel der ungebundensten Ländlichkeit" inmitten der Vorstadtmystik, dieses „Schwindien" genannte Märchenreich, wurde selbst eine Stätte Schubertischer Lebensführung. Hier wurde gelesen und musiziert, die Romantik des Nibelungenliedes und der neuen Dichtung ausgekostet, gearbeitet, geplaudert, geraucht, getrunken. Hier entstand Schuberts „Ständchen", von der „Lerche im Ätherblau", als der Tonpoet einmal

auf den Malerpoeten warten mußte. Später geriet Schubert gar in Nachbarschaft mit Schwindien, zwei Jahre von 1824 an. Nun lebte sich's völlig gemeinsam. Geld hatte auch Schwind damals nur zeitweise, aber er zeichnete dann rasch etwas Brauchbares für abnahmebereite Verleger, oder Schubert konnte gerade irgend etwas an den Mann bringen. Schwind, Schubert, Bauernfeld halfen sich so durch.

Als Schubert einmal, wie so oft, wenn es ihn nicht dazu trieb, eine Zusammenkunft versäumte, schrieb Schwind gekränkt: „Hättest Du daran denken wollen, wieviel Liebe Dich erwartet hat, so wärest Du gekommen ... Seit ich Dich und Schober kenne, bin ich gewohnt, mich in allen Dingen verstanden zu sehen."

Dann aber riß sich Schwind, es war eben noch zu Schuberts Lebzeiten, von Wien los und ging nach München. Dort konnte er nicht nur malen, sondern auch leben. Die Sehnsucht nach Wien ist er nie losgeworden, aber es blieb bei der Sehnsucht: „In Wien kann ich nichts Rechtes verdienen." Der frühe Tod Schuberts erschütterte ihn tief. „Je mehr ich jetzt einsehe, was er ist, je mehr sehe ich ein, was er gelitten hat" — ein sehr bezeichnendes Wort, nach aller goldenen Jugendschwärmerei. Schwind, der noch den Beifall Goethes gefunden hat, darin glücklicher als der Freund, hatte Schubert und seinen Wiener Kreis gezeichnet, zeichnete ihn immer wieder. In dem „Atzenbrugger Fest", in dem „Spaziergang vor dem Stadttor", in dem Bild „Die Symphonie", in der „Lachner-Rolle", dem Entwurf zu einem Schubert-Brunnen und in dem großen „Schubert-Abend bei Spaun" — „Schubert am Klavier, der alte Vogl singend und die ganze damalige Gesellschaft, Männlein und Weiblein, darum herum". Es ist schon am Ende der sechziger Jahre — aber die Porträts sind getreu, Männlein und Weiblein sind alle erkannt worden ... Noch dem Denkmal für Schubert in Wien konnte die fördernde Aufmerksamkeit eines schwärmerischen Jugendfreundes gelten. Viele Zeugnisse der Zeit sind im Bild erhalten. Aber ihr Geist ist nie schöner geformt worden als von Schwind, der ihre Seele hatte.

Wenn sich das Theater in diesen Jahren nicht ergiebig zeigte, so gab es um so mehr Konzertaufführungen von Liedern und

Chören Schuberts. Mehr als zwanzig lassen sich in dieser Zeit aufzählen; nur die Gesellschaft der Musikfreunde verhielt sich zögernd, und als Schubert, um selbst ein wenig nachzuhelfen, dort als Mitglied aufgenommen werden wollte, bekam er zur Antwort, man könne nur Dilettanten brauchen, nicht Personen, die „von der Musik leben". Um so eifriger wurden seine Werke bei Sonnleithner im Gundelhof gepflegt. Als Herr von Gymnich den „Erlkönig", der erste, nun auch öffentlich vorgetragen hatte, taten sich in dem Kreis der Sonnleithner Ignaz und Leopold, Grillparzer, Baron Schönstein, ein Herr Schönbichler und der Universitätspedell Schönauer zusammen, gaben den „Erlkönig" auf ihre Kosten zum Stich, und der Verlag Cappi & Diabelli übernahm das Werk in Kommission. Bei einer nächsten Abendunterhaltung wurde mitgeteilt, daß die Ballade erschienen sei, worauf die Gäste sogleich hundert Stück zeichneten. Das war also das gedruckte Opus 1. Rasch wurde nun auf gleiche Art als Opus 2 „Gretchen am Spinnrad", Opus 3 bis 8 weitere Meisterlieder, darunter „Heidenröslein", „Der Wanderer", „Der Tod und das Mädchen", als Opus 9 aber Tänze für Klavier verlegt. 1822 kam man bis zum Opus 14. Nicht nur die Erträgnisse der Subskription, sondern auch, nach der Sitte der Zeit, Gratifikationen der mit diesen Werken bewidmeten Herrschaften ergaben eine recht gute Einnahme für Schubert; aber er ließ sich sie später entwinden.

Nun ging, am 7. März 1821, nach Gymnich auch Vogl mit dem „Erlkönig" (in einer Opernhaus-Akademie) vor ein Konzertpublikum. Anselm Hüttenbrenner begleitete, Schubert blätterte in seiner Scheu bloß um. Der Erfolg war gleich stark wie in den Zirkeln der Schubertianer. Er riß an diesem Abend noch Schuberts Chor „Das Dörfchen" mit — in manchen der späteren Wiederholungen des Werkes sang Nestroy einen Baßpart —, aber der achtstimmige „Gesang der Geister über den Wassern", nach Goethe, fiel wegen „allzu großer Verschwendung der Harmonie" „ganz durch". Es war übrigens eine gemischte Akademie, Caroline Unger und die Tänzerin Fanny Elßler wirkten mit.

„Das Dörfchen" ist ein früheres Werk, noch aus dem Jahr 1817, vierstimmig, sogleich von jener herrlichen Klangfülle und

Melodienreinheit, die Schuberts Männerchöre, besser: Ensembles, über ihresgleichen erheben. Der Männerchor steht so häufig an der Grenze gegen die „angewandte Musik" hin, überschreitet sie nach Schubert immer öfter — bei ihm aber ist er höchste, nicht immer gleich verständliche Kunst. Am „Gesang der Geister" hatte er sich seit 1816 wiederholt versucht: Lied, dann vierstimmiger Chor ohne Begleitung, Chor mit Klavier, endlich achtstimmige Komposition mit tiefen Streichern, die in dem Klopfrhythmus (Viertel — zwei Achtel: Wandererphantasie, Tod und das Mädchen, Klavier-Impromptus!) beginnen. Die Kühnheit des Vortrags und der Modulation macht es freilich verständlich, daß die Zeitgenossen an einem der vielen Rätsel alles Schaffens standen.

Bei Sonnleithner wurde das Stück alsbald rehabilitiert. Mit dem Verlag ging es vorwärts. Und als die „Originaltänze für das Pianoforte" opus 9 erschienen, war eine Revolution der Tanzmusik sanktioniert. Denn Schubert hatte dem langsamen Tanz der Ballsäle, dem Menuett, durch seine süße Melodie das Tempo des „Deutschen", des Walzers, gegeben. Der kam über den Ländler zu uns, den Volkstanz der Provinz, die derben Tänze der Vororte — Schubert hörte beim Heurigen so viel, was in ihm edelste Kunst wurde. Schon spielte in den Wirtshäusern, komponierte Lanner und der „Vater" Johann Strauß. Und leidenschaftlich gern spielte Schubert selbst zum Tanz auf, Spielmann in allem, von den Freunden in der Zeit romantischer Nibelungenbegeisterung auch Volker zubenannt.

Er trank, verbrüderte sich, konnte nicht ohne Freunde und ihre Lustigkeit leben, aber seine Unzugänglichkeit im Eigentlichsten, seine Schwermut wuchs. „Seine etwas schroffe Weise kommt ihm sehr zustatten", schrieb damals der Jugendfreund Holzapfel an Spaun. „Die Schubert näher kannten, wissen, wie tief ihn seine Schöpfungen ergriffen und wie er sie in Schmerzen geboren. Wer ihn nur einmal an einem Vormittag gesehen hat, während er komponierte, glühend und mit leuchtenden Augen, ja selbst mit anderer Sprache, einer Somnambule ähnlich, wird den Eindruck nie vergessen."

Den Zeitgenossen war gar nicht immer heimlich zumute. Als Leopold Sonnleithner der „Gesellschaft" wieder einmal einen

Chor von Schubert zur Aufführung vorschlug, vermerkte der Sitzungsbericht ihres Komitees: „Es wäre zu wünschen, daß die angesagten (Stücke) des schätzbaren Herrn Schubert nicht zu düster seien." Immer wieder mußte er anhören, seine Musik sei zu melancholisch. „Kennen Sie eine lustige Musik?" meinte Schubert (nach Bauernfelds Tagebuch). — „Ich nicht." Achten wir auf solche Einzelheiten! Sie bestätigen den Standpunkt unserer Betrachtung.

Sommer und Herbst brachte den Wanderer Schubert ein bißchen in Niederösterreich herum. Im Juli 1821 kam er zu einem Onkel Schobers, Verwalter des Stifts Klosterneuburg, nach Atzenbrugg bei Abtstetten. Der Verwalter veranstaltete jährlich ein dreitägiges Fest und lud dazu Gäste aus Wien ein, darunter Schubert, Schwind, Kupelwieser. Schuberts Atzenbrugger Tänze erinnern an diese frohen Tage, Kupelwiesers Aquarell „Ein Gesellschaftsspiel, das erste Menschenpaar und die Schlange darstellend" — von den Freunden sind Schubert am Klavier, Mayrhofer, Schober, Kupelwieser, Spaun und andere porträtiert —, ein Blatt „Das Atzenbrugger Fest", von Schwind und Schober gezeichnet, von Mohr radiert, zeigt die ländlichen Freuden der Gäste; Schubert sitzt, seine Pfeife rauchend, auf dem Rasen. Dann ging es zu einem andern Verwandten Schobers, Herrn von Dankesreither, der gar Bischof von St. Pölten bei Wien war. Er nahm die Freunde zuerst in seinem Schloß Ochsenburg im Traisental herzlich auf, und sie blieben, Schubert und Schober, den September und Oktober zuerst in Ochsenburg und dann im St. Pöltener Bistum. Es gab auch ein paar Schubertiaden beim Bischof und in einem adeligen Haus, wo die Herrschaften „auf das nobelste entzückt" waren. Und es gab Konzerte, gab Bälle in der freundlichen kleinen Stadt.

Dabei arbeiteten die Freunde an einer Oper „Alfonso und Estrella". Mit zwei Akten Text von Schober, Musik von Schubert, kamen sie im November nach Wien.

„Ich hätte nur gewünscht," schreibt Schober an Spaun, „Du wärest da gewesen und hättest die herrlichen Melodien entstehen hören, es ist wunderbar, wie reich und blühend er wieder Gedanken hingegossen hat." Von seinem Text aber gestand der Verfasser späterhin selbst, er sei in aller Unschuld des Geistes

und des Herzens hingeschrieben. Zwischen Unschuld und Melodienseligkeit liegt die Oper.

Der König Mauregato hat den Herrscher von Leon, Troila, vertrieben. Troila und sein Sohn Alfonso weilen nun zurückgezogen in einem fernen Tal. Mauregatos Feldherr Adolf kommt von dem siegreichen Kampf zurück und begehrt Estrella, die Tochter Mauregatos, als Lohn, aber sie liebt ihn nicht, und so erklärt der Vater, Adolf müsse ihm zuerst noch die goldene Kette Eurichs, ein verlorenes Kleinod, wiederbringen. Adolf sinnt Rache und dringt mit Verschwörern gegen Mauregatos Thron. Dieser aber hat mittlerweile schon die Kette erhalten. Auf der Jagd fand Estrella einen unbekannten Jüngling — es ist Alfonso —, sie geloben sich einander, und Alfonso gibt ihr zum Zeichen die kostbare Kette. Mauregato erkennt den gesuchten Schmuck, Alfonso gesteht seine Herkunft. Der König tritt nun seinem aufrührerischen Feldherrn entgegen. Alfonso rettet Estrella das Leben und wird nach mancherlei Fährlichkeiten mit ihr vereint, wird König und ihr Gemahl.

Schon die Ouvertüre mit ihrer Oktavenzacke, ähnlich dem (natürlich noch unbekannten) Scherzo der „Neunten", verkündet die heroische Pracht des Werkes, dessen melodische Schönheiten siegreich sind wie seine in ferne Zukunft weisenden Ansätze einer instrumentalen, nicht vokalen Charakteristik der Hauptpersonen. Auch an Kostbarkeiten im einzelnen fehlt es nicht, wie etwa in der Arie (Nummer 5) des Alfonso. Ganz herrlich ist der Frauenchor in a-Moll („Es schmückt die weiten Säle"), die Ballade vom Wolkenmädchen (Harfe!), die Orchestereinleitung zum dritten Akt, die mannigfaltigen Ensembles, oft meisterhaften Rezitative (es gibt keinen gesprochenen Dialog) — und doch hat dies alles nicht die Form der Oper, es ist schöne, schöne Musik, die nur dem Theater zu wenig gibt.

Dennoch sagt Liszt, ein besonderer Verehrer Schuberts, dem er durch allerhand Klavier-Arrangements starke Konzertverbreitung gegeben hat, in einem Aufsatz über „Alfonso und Estrella" (Gesammelte Schriften III): „Dadurch, daß er in noch höher potenzierter Weise, als Gluck es getan, die harmonische Deklamation anwandte und ausprägte, sie zu einer bisher im Lied nicht für möglich gehaltenen Energie und Kraft gesteigert

und Meisterwerke der Poesie mit ihrem Ausdruck verherrlicht hat, übte er auf den Opernstil einen vielleicht größeren Einfluß aus, als man es sich bis jetzt klargemacht hat." Liszt hat es in seiner generösen Art nicht bei staunender Liebe und Erkenntnis der Mängel bewenden lassen, sondern, als erster, die Oper in Weimar aufgeführt — 1852. Es war ein Eintagserfolg. Eine Bearbeitung von J. N. Fuchs wurde in Hamburg und in Wien (1882, viermal) gespielt.

Um die Zeit dieses Opernschaffens tat Spaun sein Bestes, Schubert, nach drei Jahren, wieder mit seinem Vater zu versöhnen. Der Sohn war zwar mittlerweile nicht reich geworden, er lebte zwar nicht gesichert und versorgt als Beamter, aber er war berühmt. Und der Vater nahm den Sohn wieder auf. „Die Adresse", schrieb Schubert in einem Dankbrief an den Freund, „mache in die Roßau in das Schulhaus Grünthorgasse, indem ich jetzt da wohne."

Von da an gab es keinen Zwist mehr mit dem Vater: Schubert war darüber sehr glücklich. Aber das Wandern blieb, das Wohnen bei Freunden begann von neuem. Nicht im Elternhaus ist dieser unstete Mensch sechs Jahre später gestorben.

Zunächst wurden in der Heimeligkeit, dem Seelenfrieden eines nicht mehr Verbannten, große Werke geschaffen: h-Moll-Symphonie, As-Dur-Messe, Wanderer-Phantasie. Dazu Lieder und Chöre.

Die Gesamtausgabe enthält einen fragmentarischen Symphoniesatz in E aus dem Jahre 1821 nicht, ein Werk, das Brahms fertig komponieren wollte — ein englischer Musiker Barnet hat es dann getan. Hier wäre ein bedeutsames Stück auf der symphonischen Bahn Schuberts zurückgelegt worden; aber diese Symphonie blieb Torso. Auch das Wunder der h-Moll-Symphonie aus dem folgenden Jahre 1822 wird als Torso betrachtet. Sie ist bekannt unter dem Namen „Die Unvollendete", bekannt wie wenig Werke Schuberts. Wäre sie noch mehr bekannt, so hätte der Operetten-Schubert nie Eingang gefunden. Dieses Werk erschöpft seinen Inhalt und bringt schon damit eine neue Form, die der Phantasie, wie sie der Romantik gemäß ist — eine Form, die sich bewußt von der überkommenen klassischen wegwendet, neue Bindung und Vollendung sucht. Wohl weil der Inhalt er-

schöpft ist, hat Schubert ein gebräuchlicherweise begonnenes Scherzo — die Skizzen zeigen es — in der eigenen Konvention erstarrt, verworfen oder doch stehengelassen. Was übrigblieb, ist das Bekenntnis blühenden Klangs. Der große Melancholiker Schubert sieht seine Trauer, eine süße wienerische Trauer, das Weh seines Lebens schreit auf, aber er mildert alles, Welt und Zeit geht fast im Tanzschritt weiter. Wenn nach der Beschwörungsformel des ersten Themas der Gesang des zweiten beginnt, sozusagen instrumentales Volkslied, entschwindet der symphonische Gegensatz, löst sich das Symphonieproblem, unterbleibt das Ringen einer Durchführung von der Art Beethovens: die lyrische, die Musizier-Symphonie ist geschaffen. Die österreichische Symphonie, die zu Bruckner, zu Mahler führen wird — die romantische Symphonie, die nicht mehr Geist ist, sondern ganz Gefühl, nicht Erlösung begehrt (oder erst gegen das Ende des Jahrhunderts hin begehren wird), sondern beglückt ist in einem Diesseits rührender Klänge. Sie hat ihre Seligkeit in sich und erwartet sie nicht von Tod, Überwindung, Sieg — die Pforten der Hölle waren sichtbar, aber sie schließen sich für dieses Mal noch. Erst im zweiten Satz klopft es wieder wie pochendes Schicksal. Aber der Träumer Schubert antwortet mit einem Lied aus sternfunkelnder, nur auch trügender Mondnacht. Über wiegenden Synkopen gerät man in die sanfte Linie der Weinhügel um Wien — aber lauter spricht nun, vielleicht befreit von Geistern des Weins, alles Schweigende in der Seele, schrillt es in dieser „unvollendeten" Symphonie wie ein Schrei nach Vollendung ... In jedem Kino spielt sich das ab, aber wer dieses Stück erleben kann, als hätte er es nie gehört, der ahnt unter der Oberfläche die tragische Gewalt und Größe in Schubert, das Geheimnis symphonischer Auflösung und Wandlung.

Sprechen wir nur auch gleich von der C-Dur-Symphonie des letzten Lebensjahres, der neunten, wenn man die Gasteiner mitzählt (Neun-Zahl der Symphonie bei Beethoven, Schubert, Bruckner, Mahler!). Sie ist von Schumann 1838 bei Bruder Ferdinand förmlich wiederentdeckt worden. Ein Weckruf, prachtvoller Aufsatz in Schumanns Musikzeitschrift, erregte die Aufmerksamkeit, Mendelssohn erhielt die Partitur und führte sie 1839 im Leipziger Gewandhaus auf — seither gehört sie der Welt.

Auch in diesem Werk liegt nun freilich Beethoven nicht, den Schubert so sehnsüchtig finden wollte. Er ist Beethoven auch hier nicht nachgeraten oder gar nachgelaufen, nur die Haltung eines großen Meisters weist auf den andern, der ihm vorauf-gegangen war. „Himmlische Länge ... wie ein Roman in vier Bänden etwa von Jean Paul, der auch niemals enden kann, und aus den besten Gründen, um auch den Leser hinterher nach-schaffen zu lassen" (Schumann). Eine wundermächtige Ein-leitung, die völlig unvermerkt in das Allegro des ersten Satzes führt, so wie dieses selbst am Schluß plötzlich wieder zu der ge-tragenen Einleitung erstarrt; höchste Kühnheit der Modulatio-nen, äußerste Bescheidung der Form, die, nur in gewaltigen Dimensionen, das Schema wahrt. Der Traum des langsamen Satzes, der Taumel des Scherzo, es ist alles volkstümlich wiene-rische Musik, nur ganz sacht, wie unabsichtlich ins Allgemein-gültige, Ewige gerückt. Das zweite Thema im Schlußsatz spielt, gleichsam noch einmal in irdischen Bezirken weilend, mit dieser Gemütlichkeit, aber es dringt auch, wie ein Zitat aus der h-Moll-Symphonie, die Klage in ein nahes Reich der letzten Dämmerung. „Wer diese Symphonie nicht kennt, kennt noch wenig von Schu-bert", sagte Schumann — aber was hätte er erst zu der ihm und den nächsten Jahrzehnten noch unbekannten gewaltigen Elegie in h-Moll gesagt?

Die große Messe in As, das Werk höchster Glaubens- und Klangfreudigkeit bei aller grüblerischer Eigenart, ist von Schu-bert selbst Missa solemnis genannt worden. Um diese Zeit keimt auch die feierliche Messe Beethovens. Abermals ist er Schubert um den Abstand einer Generation voraus. Die verklärte Gei-stigkeit gereifter Lebensjahre ist um ihn; Schubert zählt fünf-undzwanzig, ist nur zum erstenmal, äußerlich, ein wenig zur Ruhe gekommen. Sie genügt ihm, zu den Bereichen des Erhabe-nen seinen Flug zu nehmen. An dem gewaltigen Gloria, mit seiner Wendung von Klage und Erbarmen in die Gewißheit des Glaubens, seiner mächtigen Fuge, dem „Incarnatus" des Credo, dem Sanctus ermesse man die Höhe ... Schon zeigt sich Beetho-vens Region. In der Abschiedsmesse seines Lebens, der in Es aus dem Jahr 1828, hat sie Schubert erreicht ...

Aus der Geschichte von Schuberts Opern wissen wir, daß er

mit Weber zusammengekommen war und sich Hoffnungen auf Dresden machte. Weber traf im Februar 1822 in Wien ein, um den „Freischütz" selbst zu leiten, der seit dem November des vorigen Jahres, mit der nur sechzehn Jahre alten Wilhelmine Schröder-Devrient als Agathe, auch in Wien so sehr gefallen hatte. Am 7. März kam es endlich zu dieser Aufführung. Der Enthusiasmus war ungeheuer, auch Schubert hatte seine Freude an dem Werk und an dem Sieg der deutschen Opernsache, der ja die Hoffnungen seines „Alfonso" bessern konnte. Barbaja bestellte nun bei Weber die „Euryanthe" — aber kaum war Weber abgereist, begann der Rossini-Taumel von neuem, das Publikum und damit auch die Direktion dachte nur noch an italienische Opern. Als dann Weber die „Euryanthe" aufführen ließ (25. Oktober 1823), wurde es eher ein Achtungserfolg für den dirigierenden Komponisten. Da soll nun Weber Schubert gefragt haben, wie ihm die „Euryanthe" gefalle. Der hätte, aufrichtig und kritisch, wie er war, den Mangel an Melodie beklagt und resümiert, der „Freischütz" sei ihm „um gar vieles lieber". Verstimmung Webers ... Nach andern hätte Schubert, aber nicht dem Komponisten, gesagt: „... Der ‚Freischütz' war so zart und innig, er bezauberte durch Lieblichkeit; in der ‚Euryanthe' aber ist wenig Gemütliches zu finden." Das sei nun Weber hinterbracht worden, der geäußert habe: „Der Affe soll früher etwas lernen, bevor er mich beurteilt." Ganz gewiß aber sind Weber und Schubert nicht im Bösen geschieden.

In dem gleichen Jahre 1822, das ihn in Webers Nähe brachte, strebte Schubert auch, mit einem sichtbaren Zeichen wenigstens, in Beethovens Nähe. Im April erschienen die in Zseliz komponierten vierhändigen Variationen als Opus 10, „Beethoven von seinem Verehrer und Bewunderer Franz Schubert gewidmet". Schubert brachte sein Werk selbst in Beethovens Wohnung, fand seinen Abgott aber nicht zu Hause und hinterließ das Exemplar einer Dienstperson. Schindler, Beethovens Famulus und immer ein wenig wunderlicher Biograph, behauptet, Schubert habe die Variationen Beethoven damals selbst überreichen können, sei aber durch eine Bemerkung Beethovens über eine angeblich fehlerhafte Stelle derart verwirrt worden, daß er einfach weggelaufen wäre. Jedesfalls hat Beethoven (nach Josef Hütten-

brenner) die Variationen mit seinem Neffen oft und oft gespielt. In seiner letzten Krankheit gab ihm Schindler Schuberts Lieder. Beethoven war erstaunt über ihre Zahl und ihren Reichtum und soll laut gesagt haben: „Wahrlich, in dem Schubert wohnt ein göttlicher Funke" — ja sogar: „Dieser wird mich übertreffen" — Beethoven habe dann, nach Schindler, auch Instrumentalwerke und Opern Schuberts kennenlernen wollen, aber die fortschreitende Todeskrankheit habe das verhindert. Allerhand Zeugnisse scheinen darzutun, daß Schubert nach Schwärmerart seinem Meister nachgeschlichen ist: er zeigte ihn Rochlitz im Gasthaus, einem Opernbesucher vor dem Theater, lauschte Beethovens Wortüberschwang, wenn dieser in Haslingers Laden die „Welschen" verdonnerte — aber gesprochen hat er ihn, erwägt man Wahrscheinlichkeit und Glaubwürdigkeit, kaum oder selten, niemals entscheidend. Und es ist vielleicht wienerisch, wenn Schubert klagte, Beethoven sei „unnahbar" gewesen — während man Beethoven sagte (die Konversationshefte geben Zeugnis), daß sich Schubert verstecke. Als Schubert zuletzt mit Anselm und Josef Hüttenbrenner zu Beethoven drang, fand er einen Bewußtlosen, Sterbenden, Besuchern gerade noch Überlassenen kurz vor dem Ende. Dann geleitete er den Sarg, weihte, heimkehrend, sein erstes Glas dem Toten. Phantasierte, anderthalb Jahre später, selbst sterbend, von Beethovens letzter Ruhestätte. Und wurde als Leiche neben dieses Grab gebettet.

Scheu vor der menschlich-wirklichen Berührung mit einem Ideal, die Art des ewig verwundeten Schubert, bekundet mehr als sie verhüllt, wie sehr der jüngere, romantische Geist aus anderer Zeit, anderer Generation dem schon bei Lebzeiten gekrönten Klassiker wissentlich gefolgt ist. Beethoven war sein Führer, sein Leitstern, vorbildlich auch in Äußerlichkeiten. So ist das Kompositions-Konzert Schuberts so kurz vor seinem Ausgang Nachahmung von Beethovens letztem Triumph. Magisch zieht der geistige Mensch, der Künstler-Heros Beethoven den Musiker, geistigen Menschen, Jüngling Schubert nach sich. Leiden, Wandel, Überwindung ist ihnen irgendwie gemeinsam.

Schubert und die Schubertianer versuchten, immer wieder, die große graue Mauer einzustoßen, die in Wien so häufig den einen vom andern und Wien als Ganzes gerade von der deut-

schen Gemeinschaft trennt. Josef Hüttenbrenner, der Famulus und Sekretär, schrieb, nachdem es mit Breitkopf nicht gegangen war, an Peters, den anderen deutschen Verlag von großer Reichweite. Er schrieb von dem Publikumsliebling Schubert, dem „zweiten Beethoven", zitierte oder behauptete des „unsterblichen Mannes" Ausspruch: „dieser wird mich übertreffen". Peters antwortete überaus gründlich: er müsse Neuerscheinungen gegenüber sehr vorsichtig sein, denn er übernehme doch vor dem Publikum die Verantwortung. Herr Schubert (oder Schubart, wie hieß er denn gleich?) möge, bei hoffentlich bescheidenen Bedingungen, einiges zur Ansicht schicken. Er, Peters, hatte das auch Beethoven zugemutet. Der gab daraufhin keine Antwort, und Schubert, obwohl außerhalb Wiens wirklich noch wenig bekannt, tat desgleichen. Josef Hüttenbrenner zahlte zwei Gulden Porto; das war alles.

Ungefähr um diese Zeit besuchte der Herr von Loewenthal aus Wien Goethe in Weimar und brachte die Rede auf Schubert und seine Goethe-Lieder. Exzellenz kannte sie nicht und sprach nur ganz allgemein von der „gewaltigen Masse von Musik, die in Wien sein müsse" — einer Stadt, die er ja ebenfalls nicht kannte.

Das Jahr endete mit einem frohen Silvester der Freunde, und Schober meinte von dem neuen:

„Der liebe Kreis wird wieder uns umschweben,
Die alten Freuden werden jung und neu,
Und jeder wird mit voller Seele streben,
Daß der Vergangenheit er würdig sei."

Für Schubert kam viel Schweres.

Krankheit, Mühe und Arbeit
1823/1824

Er kränkelte schon, als das neue Jahr begann. Es wurde eine ernste Krankheit daraus, seine Schwermut wuchs und bekam etwas Hoffnungsloses. „Denke dir einen Menschen", so schrieb er viele Monate später an Kupelwieser, „dessen Gesund-

heit nie mehr recht werden will und der aus Verzweiflung darüber die Sache immer schlechter statt besser macht..."

Schatten legen sich von nun an über Schuberts an Wonnen und Erhebungen ohnehin so armes Leben, nie mehr bricht das alte Licht in seinem Glanz durch, nur Freundschaft, heitere Natur, Glück im Schaffen lassen ihn vergessen und froher sein; vielleicht sucht er nun auch mehr die Wirkung des Weins, der sein schlecht genährter Körper jedesmal rasch erliegt. Er war kein Trinker, aber er geriet in Trunkenheit, nicht nur in geistigen Rausch. Und die Krankheit verlangte Maß halten. Immer wieder beobachteten die Freunde und auch Freundinnen des Kreises, ob er sich den Vorschriften der Ärzte füge oder nicht vielmehr „himmlisch leichtsinnig" sei...

Was war es denn für eine Krankheit? Die Biographen deuten allerlei an, sprechen von „ungeregelter Lebensweise", zitieren Wilhelm Chezy, den Sohn der blaustrümpfigen Helmine, der von Abwegen, Bekehrung, Umkehr, Unfällen auf wilden Wegen... und dergleichen einherredet: Schubert hätte sich „etwas darauf zugute" getan, jedesfalls aber wären die Müllerlieder „unter ganz anderen Schmerzen gesetzt" worden, als es die des verliebten Müllerburschen waren. Und in einem Aufsatz des sicherlich vorsichtigen O. E. Deutsch heißt es geradezu: „Im Spital hat Schubert damals, an einer schweren venerischen Krankheit darniederliegend, die ersten Müllerlieder komponiert."

In einer besonderen Studie „Der kranke Schubert" setzt sich der Münchner Arzt Dr. Waldemar Schweisheimer mit den Nachrichten auseinander, die über Schuberts Leiden überliefert sind. Mit Sicherheit ist, wenn man ihm folgt, nur festzustellen, daß Schubert an einem Haarausfall litt und eine Perücke trug, daß ihm aber dann die Haare nachwuchsen und er, mit einem „lieblichen Schneckerlanflug", auf die Perücke wieder verzichten konnte. Späterhin klagt er über Kopfschmerzen, Schwindelanfälle, erhöhten Blutdruck; unmittelbar vor seinem Tod zieht er auf Anraten des Arztes in eine Gegend, die ihm freiere Luft bieten soll. In der zweiten Hälfte des Jahres 1824 erheben sich von allen Seiten Zeugnisse für sein Wohlbefinden. 1825 kränkelt er wieder. Aus den weiteren, letzten Lebensjahren erfährt man nur allgemeines über fortwährendes Auf und Ab.

Danach wäre, meint Schweisheimer, die behauptete venerische Krankheit nicht auszuschließen, aber auch nicht zu erweisen. Daß die Entbehrungen, der Mangel guter Pflege, auch nur einer richtigen Unterkunft jedesfalls geschadet hat, ist sicher. Ganz sicher ist auch, daß nicht diese Erkrankung, welcher Art immer sie war, zu dem frühen Ende führte. Vielleicht hat sie die Widerstandskraft seines Körpers noch weiter herabgemindert. Aber Schubert starb am „Nervenfieber" — so nannte man damals den Typhus. Das war eine häufige Städte-Krankheit der Zeit; auch Schuberts Mutter war ihr erlegen. Und die Nachrichten seines Absterbens, recht genau, weisen eindeutig auf Typhus hin: Krisis in der dritten Woche, der Kranke verliert den Ortssinn (glaubt in einer fremden Wohnung zu sein), deliriert (sucht Beethoven)... Seine Korpulenz, sein Alkoholismus (wir wissen, daß er nicht viel und doch zuviel trank) boten ungünstige Aussichten. Es gehört zu dem Geheimnis dieses scheinbar alltäglichen Lebens, daß es auch noch unter einem unbekannten Fluch stand.

Teilnahmslosigkeit, menschliche Dummheit, Gemeinheit der „realen Welt" gegen den Künstler, das allerdings waren durchaus nicht geheimnisvolle Mitursachen seiner letzten Leiden.

Da waren die Verleger. Sonnleithner hatte Schubert die Sorge um Publikationen abgenommen. Es bestand ein Kommissionsverhältnis zwischen dem Komponisten und der Firma Cappi & Diabelli. Der Verlag war Ende 1822 bis zu Opus 14 nachgekommen, hatte seine Meisterwerke, seinen Vorteil gefunden; aber auch Schubert fuhr nicht schlecht, er konnte gar nicht übervorteilt werden, und Sonnleithner wird wohl für Kontrolle gesorgt haben. Für den „Erlkönig" allein sind im ersten Jahr 800 Gulden gelöst worden, insgesamt 2000 Gulden; Schubert bekam die Hälfte dieser Beträge. Das war damals viel Geld. Aber er brauchte aus irgendwelchen Gründen mehr. Man tadelte seine Genußsucht und Verschwendung — aber einzig seine Unerfahrenheit war beklagenswert. Er ließ sich einmal von Diabelli bereden, ihm die Platten und das Eigentumsrecht der in Kommission übergebenen Werke um bare — 800 Gulden ein für allemal abzutreten: Diabelli, der noch Opus 15, die Wanderer-Phantasie, bis einschließlich 18 zum Verlag erhielt, verdiente und

ließ seinen Nachfolger infolge des famosen Handels an der Wanderer-Phantasie allein 27000 Gulden verdienen; Schubert hatte davon 20 (nicht etwa 20000, sondern 20) bekommen! Als aber Diabelli auch noch in Kleinigkeiten auf Kosten Schuberts zu profitieren suchte, riß diesem die Geduld. Er schrieb ihm, daß er auf seinem Recht beharren werde, warf ihm vor, zu unrecht 50 Gulden „wirklich auf eine gar feine Art" entlockt zu haben, und erklärte, nunmehr zu einem anderen Verleger übergehen zu wollen. Es erschienen danach vier Hefte Lieder bei Sauer & Leidesdorf. Sauer konnte es an Schlauheit mit Diabelli aufnehmen. Nicht an Betriebskapital.

Wenn reichsdeutsche und sonst ausländische Verleger Schubert immer wieder als zu begönnernden Anfänger betrachteten, so hatten sie die Entfernung für sich, die damals weit größer war als sie heute immer noch ist. Daß aber selbst in spätern Jahren ein Wiener Verleger Hüther, Inhaber des Hauses Pennauer, noch immer bitten konnte, ihm „den genauesten Preis als Anfänger" zu machen, war schon allerhand. Schubert ging auch nicht darauf ein. Er fand in Wien Verleger, die ihm, man denke, zweihundert Gulden für ein paar Lieder zahlten, es gelang ihm sogar, mit einem einzigen Opus an einen deutschen Verlag zu kommen, und wenn er solcherart Lohn, der reichlich lohnet, empfangen hatte, machte er sich und den Freunden gute Tage — es waren immer nur wenige. In solcher Geberlaune drängte er Bauernfeld die Karte zu Paganinis Konzert auf; sie kostete 5 Gulden. Hätte er vielleicht sparen sollen in einer Zeit wenn auch nicht mehr sprunghafter, so doch fortschreitender Geldentwertung, die auch die finanziellen Erschütterungen der Kriegsjahre noch keineswegs vergessen hatte? Und hätte er auch gespart — wie weit hätten die an sich doch geringen Summen gereicht? Ganz abgesehen davon, daß ein solcher Künstler — irrational wie seinesgleichen nur je — offenbar seine Stimulantien brauchte; nicht nur das Zuckerwasser, mit dem er, als es wieder einmal schlecht ging, seinem Bauernfeld das Du zutrank. Mögen das Menschen im Gleichgewicht tadeln: der Künstler, der so vielfältig leidet, braucht seine Spannung, also auch, zuzeiten, einen Rausch des Glücks, wenn es nicht anders geht, eben käuflichen Glücks.

Schubert, um diese Zeit auf das tiefste deprimiert durch die fühlbare Krankheit, litt ohnedies genug. Zu den Schmerzen, zu der Not kam die Peitsche eines Dämons, der ihm die Vergeblichkeit seines Schaffens wieder und wieder zeigte. Gewiß, die Lieder wurden gesungen, in den Zirkeln wurde auch sonst ein wenig musiziert, aber sowie er Größeres wagte, blieb es Papier. Nun gar die Opern! Gleichviel, ob es seine Meisterwerke waren, seine Sehnsucht sprach daraus. Aber was war in dem Jahrzehnt eines Rossini, das erst nach Schuberts Tod in die Herrschaft der französischen Oper mündete, für einen sehr deutschen lyrischen Komponisten zu erwarten? Wir Heutigen wissen, daß dieses romanische Opernwesen Erfüllung der Zeit war, Schubert der Vorläufer einer Zukunft. Er türmte gerade in diesem Jahr 1823 neue Partituren.

Nicht minder rasch als die große Oper „Alfonso und Estrella" war in den wenigen Monaten vom Mai bis September 1823 (daneben noch „Die Verschworenen", Klavierstücke, Lieder) die große „heroisch-romantische" Oper „Fierrabras" — niedergeschrieben worden, der erste Akt in sieben Tagen. Der Text von Josef Kupelwieser setzt, nach Hanslick, einen Kindheitszustand des Publikums und eine vollkommene Resignation des Komponisten voraus. Hier tritt Karl der Große, sein Geheimschreiber Eginhard, seine Tochter Emma auf. Eginhard wird mit der angebeteten Emma überrascht, Fierrabras, ein edler Maurenprinz, von Karls Heer gefangen und in Liebe zu Emma entbrannt, läßt sich an seiner Statt verhaften; Held Roland und Eginhard ziehen zu den besiegten Mauren, um ihnen nun den Frieden aufzuzwingen. Dort wird das ganze Heer bis auf Eginhard gefangen. Zuletzt erhält dann Eginhard seine Emma, Roland Florinden, die Tochter des Maurenfürsten, und Fierrabras folgt dem Heer Karls. Von der Musik ist fast das gleiche zu sagen wie von der zu „Alfonso und Estrella": Höchste melodisch-instrumentale Schönheit an vielen Stellen, das Ganze allzu redselig, zerfließend, verschwommen, nicht bühnenkräftig, und verurteilt, in der Gesamtausgabe Zeugenschaft für solche Herrlichkeit und Vergeblichkeit abzulegen.

Mit viel mehr Glück ist Schubert an das Singspiel „Die Verschworenen", Text von Castelli, herangegangen, dessen Kürze und heitere Haltung ihn vor den Gefahren der großen Opern-

werke und ihrer aufgebauschten Tragik bewahrte. Ritter, die vom Kreuzzug zurückkommen, sind lange ausgeblieben, ihren Frauen zu lang: man bereitet den Helden verabredetermaßen einen kalten Empfang. Aber da diese Verschwörung durch den Pagen Udolin, der in Frauenkleidern die Frauenzusammenkunft mitgemacht hat, den Rittern verraten wird, sind diese nun noch kälter, erklären, sie müßten wieder in den Krieg ziehen, ja, die Frauen hätten sie gerüstet zu begleiten. Wirklich wappnen sich die Frauen mit Schwert und Schild, aber die Ritter sind gerührt über soviel Nachgiebigkeit, und es gibt Frieden. Die Zensur, die von Verschworenen nicht einmal in der Operette hören konnte, befahl den Titel „Der häusliche Krieg" an; eine Bearbeitung von Robert Hirschfeld für die Jahrhundertfeier von 1897 (wiederholt beim Wiener Musikfest 1925) verlegt die Handlung in die Franzosenkriege der Schubert-Zeit. Das reizende Stück ist aber schon 1861 in Frankfurt, im gleichen Jahr dann auch in Wien und sonst wiederholt aufgeführt worden, übrigens auch im Konzertsaal.

Die Musik Schuberts beginnt mit einem entzückenden Duett nach einem Motiv, das auf das a-Moll-Quartett hindeutet, bringt eine schwermütig-schnsüchtige, aber angenehm unpathetische Romanze der liebenden Helene, die entzückenden Verschwörungsszenen und einen Marsch der Ritter, in den immerfort ein Schelm hineinlacht. Laune ist, bis zu dem glücklichen Schluß, hier alles, die Liebenswürdigkeit Schuberts bricht sich immer wieder Bahn — noch etliche Kürzungen, und diese Verschworenen müßten, im Panzer oder in der alt-österreichischen Uniform, noch weit öfter auf die Bühne kommen und beweisen, daß solche Genialität immer wieder ihren Weg zu den Sinnen der Theaterwelt, zu den Herzen auch einer anderen Zeit findet.

Unmittelbar nach der Komposition aufgeführt wurde ein drittes Bühnenwerk des Jahres 1823, das letzte, das Schubert überhaupt komponiert hat, eine Musik zu dem romantischen Schauspiel in vier Aufzügen mit Chören und Tanz „Rosamunde, Fürstin von Zypern" — von jener unglückseligen Helmine von Chezy, die auch den Text der „Euryanthe" geliefert hat. Sie suchte damals Wien heim, schrieb das Stück zu einem Schauspieler-Benefiz für das Theater an der Wien, und Schubert schüttete über

dieses Nichts die goldene Fülle seiner Musik. Als Ouvertüre wurde bei der ersten Aufführung die zu „Alfonso und Estrella“ gespielt, die sehr bekannte und geläufige „Rosamunden“-Ouvertüre ist die der „Zauberharfe“; Ouvertüre, Zwischenakt und Ballettmusik der „Rosamunde“ haben die Konzertsäle gewonnen und werden auch bei Tanzabenden oft gespielt. Diese Ouvertüre und ein Chor mußten bei der ersten Aufführung wiederholt werden; an Beifall für Schubert fehlte es nicht, wenn ihm auch in der Kritik der Vorwurf der „Bizarrerie“ gemacht wurde, der gleiche, dem ja auch Beethoven nicht entgangen war — hatte ihn nicht einst Schubert selbst erhoben?... Wir Heutigen berauschen uns an den herrlich instrumentierten Melodien, besonders der Entreacts und kosten alle Süßigkeiten der Geister-, Hirten- und Jägermusik. Im dritten Zwischenakt zieht jenes unsterbliche Thema vorüber, das im langsamen Satz des a-Moll-Quartetts und in einem der Impromptus wiederkehrt. Sehr schön ist auch eine Romanze vom Vollmond auf Bergeshöhen und ein Geisterchor mit Hörnern und Posaunen. Aber gegen den blühenden Unsinn des Stücks konnte all die Pracht nicht aufkommen. Eine verkleidete Prinzessin, Hirten, Räuber, ein Verfolger, der mit Giftbriefen hantiert — wer sie liest, stirbt —, zuletzt gutes Ende, aber nur der Fabel nach — das Publikum selbst der naivsten Ritterstücke ist ins Lachen geraten... „Rosamunde“ konnte gerade zweimal aufgeführt werden, und das schlecht genug. Frau von Chezy aber veröffentlichte eine kostbare „Erläuterung und Danksagung“, Danksagung an die Künstler, die kaum Proben gehabt hätten, Erläuterung der Handlung und des Mißerfolges: bei der dritten Aufführung wäre sicherlich alles gut gegangen, aber zu der habe es eben nicht mehr kommen können. Selbst Schwind, der im Theater war, steht (in einem Brief) deutlich unter dem Eindruck des Text- und Bühnenunfugs: „Ein Ballett ging unbemerkt vorüber und ebenso der zweite und dritte Akt.“ Das Jahr 1823 neigte sich seinem Ende zu.

In seinen Plänen hat Schubert der Bühne auch späterhin nicht entsagt. Noch bis zu seinem Tod beschäftigte ihn ein „Graf von Gleichen“, den ihm Bauernfeld entworfen hatte. Auf anderen Wegen hat sich seine Meisterschaft erfüllen können. Wir folgen ihr.

Mit der noch unfertigen Partitur des „Fierrabras“ war Schubert, abermals als Gefährte Vogls, im Sommer nach Oberösterreich gewandert. Schober zeichnete sie, wie sie „zu Kampf und Sieg“ auszogen: Vogl überragt gewaltig den fast unansehnlichen Schubert. Ach, er war wirklich so bescheiden, daß er manchmal den Dr. Schellmann aus Steyr mitnahm, wenn er sich selbst nicht getraute zu begleiten; doch kam er mit Vogl gerade damals „recht gut aus“. „Wir waren miteinander in Linz, wo er recht viel und schön sang.“ Nur mußte man einmal aufhören, weil alle Frauen weinten, die Männer nahe daran waren. Der Linzer Musikverein ernannte Schubert und Vogl zu Ehrenmitgliedern. Dann ging es wieder nach Steyr zurück. Einfaches Leben, am „Fierrabras“ gearbeitet, Walter Scott gelesen. Bei der Rückkehr nach Wien im September fehlte Schober. Er hatte es endlich durchgesetzt, sich als Schauspieler versuchen zu dürfen, und war nach Breslau gezogen. Schubert schrieb ihm noch aus Steyr: „... Ich wünsche Dir nochmals alles Glück zu Deinem Unternehmen und versichere Dich meiner ewig währenden Liebe, die Dich auf das schmerzlichste vermissen wird.“

Auch der Steiermärkische Musikverein in Graz hatte nach dem Antrag eines Dr. Johann Jenger, der Schubert aus Wien kannte und nach einiger Zeit wieder dahin zurückkam, Schubert zum Ehrenmitglied ernannt. Dieser fand das vom April datierte Schreiben erst bei seiner Rückkehr vor, dankte und versprach dem Verein „ehestens“ eine Symphonie in Partitur zu überreichen. Es geschah ein Jahr später: Anselm Hüttenbrenner als Leiter des Grazer Vereins bekam die h-Moll-Symphonie, behielt sie aber für sich und zeigte sie jahrzehntelang keinem Menschen. Die erste Biographie Schuberts, die von Kreißle, kennt sie, 1865, noch nicht! Erst im Dezember dieses Jahres wurde das Werk unter Herbeck aufgeführt, der sie in Graz zuletzt doch zu Gesicht bekommen hatte... Mußte Schumann die große C-Dur-Symphonie nach Schuberts Tod bei dessen Bruder Ferdinand förmlich entdecken, so war die in h-Moll ein gleicher Zufallsfund. Darf man hoffen, daß sich eines Tages auch die „Gasteiner Symphonie“ finden wird?

Er selbst, Schubert, hatte wohl keine Zeit, sich um ein Werk wie die h-Moll-Symphonie zu bekümmern. Zwei Monate nach

der Rückkehr aus Oberösterreich (und Beendigung des „Fierrabras"), noch vor der rasch hingeworfenen Rosamunden-Musik, schreibt er in einem seiner schlichten Bekenntnisse an Schober, teilnahmsvoll nach des Freundes Schicksal fragend: „Ich habe seit der Oper nichts komponiert als ein paar Müllerlieder." Sie sollten mit Vignetten von Schwind erscheinen. Aber es blieb bei einer Publikation ohne Schmuck.

Mit der Gesundheit, sagt der gleiche Brief, geht es besser. Sonst ist alles durchweg „miserabel". Nach Schober ist nun Kupelwieser aus der Gesellschaft geschieden, nach Rom gegangen. Von Freund Bruchmann heißt es sehr bezeichnend: „Er scheint sich in die Formen der Welt zu schmiegen, und schon dadurch verliert er seinen Nimbus, der meines Erachtens nur in diesem beharrlichen Hintanhalten aller Weltgeschäfte bestand."

Und die übrigen?... „Was soll uns eine Reihe von ganz gewöhnlichen Studenten und Beamten?" Stundenlang hört man nur von Reiten und Fechten, Pferden und Hunden reden. Mit den Opern steht es auch sehr schlecht. „Euryanthe" ist nach Schuberts Meinung „mit Recht nicht gut aufgenommen" worden — und das war die Hoffnung der deutschen Partei gewesen... Außerdem sind jetzt alle Aufführungen am Theater sehr schlecht. „Doch hoffe ich meine Gesundheit wieder zu erringen, und dieses wiedergefundene Gut wird mich so manches Leiden vergessen machen." Aber auch damit hatte es seine Wege. Erst in der zweiten Hälfte des Jahres 1824 nahm die Krankheit eine Wendung zum Bessern. Im März wird eine neue Behandlung eingeschlagen, einfache, geregelte Lebensweise, viel Bäder. Im Sommer nützt dann vielleicht die Luft von Zseliz; vorher geht eine Zeit tiefster Depressionen, und auch Zseliz mit erneuter Vereinsamung, erneutem Zwang, sich den Lebensformen der Gutsherrschaft anzupassen, kann nur gleichsam vegetativ geholfen haben — vielleicht hat es neue Aufregungen gebracht. Aber was hätte Schubert sonst tun sollen, dieser Existenz eines Menschen von minderem Rang zu entgehen? Die Not des Alltags wuchs und wuchs in diesen ersten Monaten des Jahres 1824. Er, der einst geäußert hatte, von Rechts wegen müsse der Staat ihn erhalten, ging jetzt an dem Laden eines seiner Verleger vorbei: „Wenn sie mir einen kleinen Teil von dem zahlten, was

sie mir schuldig sind! Schon oft bin ich wegen meines Honorars bei ihnen gewesen, aber sie sagten jedesmal, sie hätten gerade jetzt soviel Auslagen und meine Kompositionen würden so wenig gekauft..." Er sagt es zu Randhartinger, dem späteren Kapellmeister; der hatte Geld für den Wohnungszins geliehen, denn Schubert, sonst „Bettgeher", der Mitbewohner der Zimmer, die Freunden gehörten, wurde nun von niemand beherbergt, das Haus des Vaters in der Roßau war zu klein, und so wohnte er, nun selber Mieter, auf der Wieden Nr. 100, dicht bei der Karlskirche, ganz nahe auch seinem lieben Schwind. 1824 bis 1826 blieb Schubert dort, dann kam wieder eine Wohngemeinschaft mit Schober.

Äußerste Not, Krankheit, Vereinsamung dieses freundschaftssüchtigen Menschen... Er führt, wie acht Jahre vorher, wieder ein Tagebuch. Schubert sprach zum Papier nur, wenn er nicht zu Menschen reden konnte — und da stehen, Beginn erschütternder Bekenntnisse dieser letzten Jahre, die Leidensworte: „Aus dem tiefsten Grunde meines Herzens hasse ich jene Einseitigkeit, welche so viele Elende glauben macht, daß nur eben das, was sie treiben, das Beste sey, alles übrige aber sey nichts"... und: „Keiner, der den Schmerz des andern und keiner, der die Freude des andern versteht! Man glaubt immer, zueinander zu gehen, und man geht immer nur nebeneinander. O Qual für den, der dieß erkennt! Meine Erzeugnisse sind durch den Verstand für Musik und durch meinen Schmerz vorhanden; jene, welche der Schmerz allein erzeugt hat, scheinen am wenigsten die Welt zu erfreuen."

Wenige Wochen vorher ist ein gar nicht schmerzhaftes Werk fertig geworden, das Oktett. Ein Graf Troyer, eifriger Klarinettspieler, hat es bestellt, sein Instrument, eines der romantischen Klangmittel der Zeit, ist in dem überherrlichen Werk nicht zu kurz gekommen. Das Oktett wird auch alsbald in seinem Haus aufgeführt, der Besteller spielt selbst, Schuppanzigh sitzt am ersten Geigenpult, Linke, bewährter Quartettist kammermusikalischer Avantgarde, übernimmt das Cello. Drei Jahre später trägt Schuppanzigh das Werk öffentlich vor — dann war es bis 1861 vergessen. Den Zeitgenossen fiel die Länge auf; die läßt sich nicht leugnen, sie war nie zu leugnen, Schumann hat

solche Schubertische Längen göttlich, himmlisch genannt. Ein Meister wie Ansorge hat, gelegentlich, pietätvoll gestrichen. Nur: Schubert mußte sprechen, sich ausschwelgen, er konnte, konnte sich nicht genug tun...

Auch mit dem Oktett — in dem die Klarinette des Bestellers reichlich bedacht ist, neben Fagott, Horn und Streichquintett — strebt Schubert in Beethovens Nähe, denkt wohl an ein Stück wie dessen Septett. Doch abermals, wie öfters in dieser Epoche seines Lebens, gerät ihm ein Spielstück, unversehens, in die Bezirke seines aufblühenden seelischen Reichtums. Der Lebensmut des Beginns weicht im langsamen Satz Schubertischer Träumerei, die Suitenanlage des Ganzen ermöglicht Scherzo und Menuett rings um einen Variationensatz, noch einmal rafft sich (Finale) die Kraft auf, aller Dunkelheit und Schwärmerei Herr zu werden — und abermals hat, über „Bestellung", Anlaß, Absicht hinaus, eine scheue Seele gesprochen, sprechen müssen.

Brief an Leopold Kupelwieser pittore tedesco, nach Rom, recapito al caffè Greco:

„Schon längst drängt' es mich Dir zu schreiben, doch niemahls wußte ich wo aus wo ein. Doch nun beut sich mir die Gelegenheit durch Smirsch, und ich kann endlich wieder einmahl jemandem meine Seele ganz ausschütten. Du bist ja so gut und bieder, Du wirst mir gewiß manches verzeihen, was mir andere sehr übel nehmen würden. — Mit einem Wort, ich fühle mich als den unglücklichsten, elendsten Menschen auf der Welt. Denk Dir einen Menschen, dessen Gesundheit nie mehr richtig werden will, und der aus Verzweiflung darüber die Sache immer schlechter statt besser macht, denke Dir einen Menschen, sage ich, dessen glänzendste Hoffnungen zu Nichts geworden sind, dem das Glück der Liebe und Freundschaft nichts biethen als höchstens Schmerz, dem Begeisterung (wenigstens anregende) für das Schöne zu schwinden droht, und frage Dich, ob das nicht ein elender, unglücklicher Mensch ist?" ... Und: „... jede Nacht, wenn ich schlafen geh, hoff' ich nicht mehr zu erwachen, und jeder Morgen kündet mir nur den gestrigen Gram. So Freude- und Freundelos verbringe ich meine Tage, wenn nicht manchmal Schwind mich besuchte und mir einen Strahl jener vergangenen süßen Tage zuwendete..."

„Die Lese-Gesellschaft wird sich auflösen müssen — wegen Verstärkung des rohen Chors im Biertrinken und Würstelessen. Leidesdorf hat wenig Geld, aber viel Melancholie, und sie steckt an. Die Opern sind wohl vergeblich komponiert... In Liedern habe ich wenig Neues gemacht, dagegen versuchte ich mich in mehreren Instrumental-Sachen..." Unmittelbar darauf die bedeutenden Worte: „Überhaupt will ich mir auf diese Art den Weg zur großen Symphonie bahnen."

Weg zur großen Symphonie ... Die in h-Moll ist geschrieben; wir kennen nur noch eine weitere, die große C-Dur aus dem Todesjahr. Was hinter ihm liegt, wird nicht gerechnet. Dieser angeblich nur wie ein Nachtwandler schaffende Künstler mißt sich an Beethoven, findet kein Genügen, will nicht Liedmeister sein, ringt um die große Form, bekennt das inmitten aller Trostlosigkeit. Schubert, wie er sich selbst sah: seines Werts bewußt, doch erkennend, daß er erst an der Schwelle stehe. Nur war es die Schwelle des Todes. Als er die Zeichen seines Lebens im Diesseits abgetan hatte, fand man die gehäuften Schätze im Nachlaß.

Die Freunde waren zerstoben, die Lesungen hörten auf, sogar die Musikabende bei Sonnleithner wurden durch schwere Krankheiten der Familie unterbrochen. Es fand sich Ersatz bei jenem Giannatasio del Rio, in dessen Erziehungsanstalt Beethovens Neffe gebracht worden war. Auch dieser Schulinhaber machte ein Musikhaus — aber das alles war nur Ersatz, wie auch Zseliz.

Dort hatte sich nichts geändert. Nun schickt der Vater einen Brief mit Mahnungen, ergeben und standhaft zu leiden, Bruder Ferdinand teilt mit, er spiele jetzt zu Hause Franzens Quartett; eine Spieluhr in der „Ungarischen Krone" gebe Walzer von Franz zum besten — er habe sich aber damit nicht freuen können, vielmehr vor Sehnsucht geweint... Übrigens sende er Fugen von Bach nach Zseliz.

Tiefgerührt antwortet Franz: „... Aber besser wird es sein, wenn ihr euch an andere Quartette als die meinigen haltet, denn es ist nichts daran. Und warum hat der Bruder geweint? Wirklich nur aus Schmerz über die Abwesenheit? Oder fühltest Du beym Andenken an meine Person, die von ganz unbegreiflicher

Sehnsucht gedrückt ist, auch um Dich ihre trüben Schleier gehüllt? Oder kamen Dir alle die Thränen, die Du mich schon weinen sahest, ins Gedächtnis?" Franz ist nicht ärger krank, nicht trüber gestimmt als sonst, er versichert, wohl und heiteren Gemüts zu sein. „Nur freylich ist's nicht mehr jene glückliche Zeit, in der uns jeder Gegenstand mit einer jugendlichen Glorie umgeben schien, sondern jenes fatale Erkennen einer miserablen Wirklichkeit, die ich mir durch meine Phantasie (Gott seys gedankt) so viel als möglich zu verschleiern suche. Man glaubt an dem Orte, wo man einst glücklich war, hänge das Glück, indem es doch nur in uns selbst ist, und so erfuhr ich zwar eine unangenehme Täuschung... Doch bin ich jetzt mehr imstande, Glück und Ruhe in mir selbst zu finden als damals."

Beweis: die großen vierhändigen Sonaten und anderes. Es ist die Zeit des Vierhändigspiels, nur nicht mit Gahy oder Szalay, sondern wohl mit der Komtesse. War das Liebe? Was sollen die Worte von der „unangenehmen Täuschung"? Was die von dem „anziehenden bewußten Stern", der aber doch die „verfluchte Sehnsucht nach Wien" nicht eindämmen könne? Er hat ihr, der „ohnehin alles gewidmet war", dann doch die Phantasie zu vier Händen in f-Moll opus 103 besonders zugeeignet. Und sie? Erglühte er wirklich, dieser arme, dicke und unhübsche, aber geniale Musikmeister? Merkte sie es? Sie hat spät geheiratet — Schubert war längst tot — und seine Manuskripte gesammelt...

Es entsteht das a-Moll-Quartett, in einer exotischen, übersehnsüchtigen Atmosphäre...

Wenn er gegen Ferdinand seine Verzweiflung gesteht, gegen Schwind von dem anziehenden Stern spricht, so werden Schobern neue Klagen, neue Schmerzen eingestanden. „Du bist nicht glücklich? ... Es wundert mich gar nicht, da dies beynahe das Loos jedes verständigen Menschen ist in dieser miserablen Welt. Und was sollten wir auch mit dem Glück anfangen, da Unglück noch der einzige Reitz ist, der uns übrig bleibt." Den Satz könnte Byron geschrieben haben, man denkt sich ihn von Childe Harold gesprochen oder etwa von Lenaus Faust. Das ist der Geist der Zeit. Aber Schubert hat solche Worte nicht entlehnt, er ist nicht affektiert, er liebt sein Unglück, weil er sich Glück nicht mehr vorstellen kann. Und er wäre doch leicht

glücklich geworden: Geld, ein bißchen Geld, und die Freunde beisammen! „Wer bringt mir“, ruft er mit Worten Goethes, „auch nur eine Stunde jener holden Zeit zurück? Jener Zeit, wo wir traulich beieinander saßen und jeder seine Kunstkinder den anderen mit mütterlicher Scheu aufdeckte, das Urteil, welches Liebe und Wahrheit sprechen würden, nicht ohne Sorge erwartend: jener Zeit, wo einer den andern begeisterte ...“ Folgt eines der wenigen erhaltenen (und recht holprigen) Gedichte Schuberts: „O Jugend unserer Zeit, du bist dahin ...“ mit diesen Schlußversen:

„Nur dir, o heil'ge Kunst, ist's noch gegönnt,
Im Bild die Zeit der Kraft und That zu schildern,
Um weniges den großen Schmerz zu mildern,
Der nimmer mit dem Schicksal sich versöhnt.“

Sprechen wir von den Werken ... Wir überblicken die Lieder bis zur „Schönen Müllerin“. Mayrhofer lockt in seine antikisierende Welt. Platen zu „Enttäuschter Liebe“, Freund Schober abermals zu einer „Todesmusik“ und Schatzgräbertiefe. Bruchmann gewährt einen der Liedtreffer „An die Leier“. Schon ist auch wieder Goethe da: der herrlich-heitere „Musensohn“; „An die Entfernte“ in schubertischer Sehnsucht und Modulationsseligkeit, „Am Flusse“, „Willkommen und Abschied“, das berühmte Sesenheimer Jugendgedicht, jeder Musik außer der seiner eigenen Worte vorläufig unerreichbar ... Dagegen ein erschütterndes Meisterwerk wie „Wanderers Nachtlied“, von genialster Einfachheit und epigrammatischer Kürze. „Der Zwerg“ von Mathäus Collin, wenig bedeutendes Gedicht, von der Musik zu einer Vision absonderlichster, grandioser Melancholie gebracht. Lieder von Stolberg, „Todessehnsucht“, „Auf dem Wasser zu singen“, an Melodien zwei schöne Kompositionen nach Schiller: „Das Geheimnis“ und „Der Pilgrim“.

Immer straffer im Melodischen, in der Einfachheit von Wort zu Ton, von Stimme zum Instrument geht das Lied Schuberts seinen Weg zu sicheren Gipfeln.

Die Müllerlieder, Baron Schönstein gewidmet, sind ein wehmütiges, aber doch noch volkstümlich-sangbares zyklisches Werk Schuberts, nicht so durchaus persönliches Leid wie etwa die

„Winterreise". Die Gedichte von Wilhelm Müller, ihrer Entstehung nach fast in den Berliner Kreis Mendelssohns führend, geben sich in der Art der Wanderer- und Kostümpoesie ihres romantischen Zeitalters, das gern mit seinen Leidenschaften spielte. Schubert hebt das alles mit der genialen Leichtigkeit einer kleinen Bewegung über Spiel, Poesie, ja sogar Musik hinaus. Es entsteht eine Gestaltung von höchster Künstler- und Menschenreife, wenn auch noch nicht von seinem eigensten Schicksal angehaucht. Nur das fehlt noch. Schöner läßt sich Volkslied und Kunstlied nicht vereinen als gleich im „Wanderer", in „Wohin?" („Ich hört' ein Bächlein rauschen"). Nun gebietet die Mühle dem Wanderburschen Halt, die Müllerin zieht ihn an. Der Bach rieselt überall durch, ihm wird alles gebeichtet, er soll Antwort sagen: „Du Bächlein meiner Liebe" ... Der Bursch schwankt zwischen Ja und Nein, zweifelt, jubelt („Dein ist mein Herz") — es gibt immer neue, himmlische Melodien, und schließlich wird die Müllerin gewonnen und wieder verloren, ein Jäger nimmt sie dem Müllerburschen ab, und dieses Jägers Grün ist der Geliebten liebe, dem Liebenden böse Farbe. Es gibt noch Episoden vor der Katastrophe, aber dann stürzt sich der Bursch in den Bach, und der singt ihm ein Wiegenlied, das niemand vergißt.

Wehmut des Künstlerspiels — noch einen Schritt hat das Lied Schuberts zu tun zu der ewigen Wehmut des Menschen ...

Das Streichquartett in a-Moll ist vielleicht das typische Werk aus Schuberts Romantizismus. Es ist nichts als Schwermut und Gesang, süßeste, schmerzlichste Verheißung. Verströmen aller Seelenfülle in Klang und zuletzt doch Trost. Man versetze sich angesichts dieser Offenbarung des Menschen, Künstlers und Zeitkindes Schubert in die Seele des Primgeigers im Quartett: das Instrument, der Spieler kann dieser Wonne der Wehmut kaum gerecht werden. Schon zu Beginn singt die begleitende zweite Geige ihre Figur zu der pochenden Figur der Bratsche und des Cellos; dann hat die erste Geige, später eintretend, noch süßer zu singen, bald in Dur, bald in Moll, und jedesmal aus einer andern Welt. Über dem Seelischen dieser Welten vergißt sich fast das Spiel. Dieses Spiel ist so einfach in seinen Regeln. Aber was birgt sich hinter den schönen Linien? Was ist hier

versunken, welches Leid ist Lied geworden? Dann erklingt das Lied im zweiten Satz, die Liedmelodie aus der „Rosamunde", Melodie des bekanntesten Impromptus, jede Stimme scheint ein wenig damit zu spielen. Es folgt das Menuett, immer seltsamerer Gesang aus slawisch-magyarischer Fremde, im Trio hellt sich die verschleierte Landschaft auf, eine Zuflucht scheint sich aufzutun ... (Die Eingangswendung dieses Menuetts aus dem Lied: „Die Götter Griechenlands" ist bekannt; Einstein verweist auf sie und beginnt aus ihr zu deuten.) Versunkene Welt, Melancholie des Unwiederbringlichen ... Der Primgeiger möchte verzweifeln (wie in dem Menuett des Es-Dur-Quartetts von Mozart). Die Komposition ist so himmlisch schlicht. Aber wenn ein Mensch sich auf Ahnungen versteht: so wird er an dieser Stelle ein Geheimnis, vielleicht d a s Geheimnis Schuberts ahnen. — Die Geige soll sich nicht ausgeben, sie kann es wohl auch nicht. Gerade dort, wo das Instrument nicht hin kann, da ist die Seele dieser Melodie. Finale Rondo, Befreiung als „Ungarischer Tanz"; doch auch hier seltsame Dämmerung — schließlich erstirbt in dem zarten Klang der Streicherfarben alles in Grübelei.

Im November kam Schubert nach Wien zurück; man fand ihn erholt und guten Muts. Er schrieb in diesem Jahr noch eine Sonate für Arpeggione und Klavier — das Arpeggione war ein eben erfundenes „Gitarre-Violoncell" —, ein Streichinstrument mit sechs Saiten in Gitarrestimmung. Ferner, für Bogner bestimmt, Flötenvariationen über ein Thema aus den Müllerliedern. Das a-Moll-Quartett wurde übrigens — mit einer Widmung an Gahy — auch gedruckt.

Lachner kam nach Wien. Er fand in der höchsten Not, immerhin, seinen zwanzig Jahren zum Trotz eine Anstellung als Organist. Schubert machte ihn mit Josef Lanner bekannt. — Wenn Lanner im „Rebhuhn" spielte, war Schubert gern zugegen — und sagte ironisch, da Lachner und Schubert beide Franz hießen, die Franzl hätten doch etwas im Köpfchen ...

Sollte zuletzt gar auch Schubert noch etwas werden? Aufgeführter Opernkomponist am Ende? Gegen Ende dieses Jahres 1824 schrieb ihm die Sängerin Milder-Hauptmann, ein Ideal seiner Jugend, nunmehr an der Berliner Oper, sie würde gern etwas von seinen Bühnenwerken kennenlernen. Er schickte „Al-

fonso und Estrella"; aber sie erklärte ihm, in Berlin sei man die große tragische oder die komische Oper gewohnt, mit „Alfonso und Estrella" sei es demnach nichts, aber er könne vielleicht etwas Morgenländisches mit einem Sopran als Hauptperson machen, für sie selber natürlich. Da sie auch von den Liedern entzückt war — „allen möglichen Zauber und Sehnsucht haben Sie da (Suleika) hineingebracht" —, aber etwas Brillantes mit Passagen gewünscht hatte, schrieb er schließlich für sie, aber erst später, den „Hirt auf dem Felsen" mit Klarinette zum Klavier; sie bekam das Lied erst nach seinem Tod. Indessen sang sie den „Erlkönig" und „Suleika" in einem Berliner Konzert am 9. Juni 1825. Die „Vossische Zeitung" sprach von dem „sonnigen, die Modulation liebenden Gesangs-Komponisten", Kritik und Publikum waren durchaus zufrieden, hielten sich aber vornehmlich an die Sängerin.

Sonderbar — seine Opern sollten exotisch werden, eine Sängerin der großen Welt begeisterte sich, Berlin gab ein Zeichen. In Wien aber blieb es noch vier Jahre bei Schubertiaden und Zirkeln — und dann kam die Nacht.

Noch drei Jahre

1825—1827

Es ging zunächst aufwärts. Mit der Gesundheit war es besser, und der Winter wurde gesellig überstanden. Neue Musikhäuser öffneten sich, so das bei Hönigs, wo man der Netti begegnete — sie spielte nicht nur am Klavier ihren Part, sondern war auch die große Liebe Schwinds; dieser machte ihr sogar einen Heiratsantrag, allerdings im zerrissenen Frack — ein böses Zeichen, die Spießerei rings um sie herum wurde ihm zuletzt doch zu arg. Netti ist die brave Frau des Offiziers Ferdinand Mayerhofer von Grünbühel geworden, der auch im Schubert-Kreis verkehrte, aber kein solcher Schwarmgeist war wie der romantische Schwind. Eine der lieblichsten Erscheinungen dieses Kunst- und Jugendfrühlings war die große Schauspielerin Sophie Müller vom Burgtheater. Musikalische Menschen, Di-

lettanten wie sie und Bauernfeld, der Maler Schwind wußten wahrhaftig besser Bescheid um den Musiker Schubert als die Zunftgenossen. Jenger, der aus Graz wieder zurückgekehrt war, brachte Schubert und Vogl in die Familie Müller, aber nicht nur Vogl trug da „herrlich" vor, wie Sophie vom Gesang und von den Liedern in ihrem Tagebuch berichtet, sie musizierte auch selbst mit dem Komponisten: „2. März 1825 — Nach Tisch kam Schubert; bis gegen sechs Uhr sang ich mit ihm, dann fuhr ich ins Theater." „3. März — Nach Tisch kam Schubert, brachte ein neues Lied ‚Die junge Nonne'; später kam auch Vogl, er sang es ihm, es ist schön komponiert ... Wir musizierten bis sieben Uhr, dann gingen die Herren" ... Schubert tastet sich nach dem Sprechtheater hin, auch sein Wiener Kreis wird weiter. Sophie Müller ist früh, noch im Glanz der Jugendschönheit, gestorben.

Schober aber wurde jetzt der Begleiter des Barons Schönstein, der nicht aufhörte, überall Schubert zu singen, und um die Notenblätter Schuberts bemühte sich ein neuer Mann aus der Schubert-Gemeinde, der Beamte Karl Pinterics, der so wie Josef Hüttenbrenner geradezu eine Schubert-Sammlung anlegte; sie wurde für spätere Ausgaben von unschätzbarem Wert. Er nahm seine Kostbarkeiten schließlich noch in sein Amt mit, um sich auch dort daran freuen zu können.

Es kam auch zu kleineren und größeren Reibereien, allerhand Bösesein unter den Schubertianern. Kupelwiesers Braut schreibt ihrem Maler nach Rom: „Schubert und Schwind leben in einer offenen Feindschaft mit Bruchmann. Sie kommen mir beide vor wie Kinder." Natürlich war meistens eine Frau im Spiel; Netti brachte es sogar zuwege, Schubert und Schwind einen Augenblick zu entzweien. Schubert aber ist nach dem Zeugnis der gleichen Johanna Lutz, später Frau Kupelwieser, nun recht fleißig und ordentlich — „... das freut mich sehr". Der Gute, daß er zu solchem Sittenzeugnis kam! Er schrieb außer Liedern zwei von den großen Klaviersonaten dieses Jahres 1825, dann ging es auf Wanderschaft, wieder in das geliebte Oberösterreich. Vogl war schon Ende März vorausgefahren; in der zweiten Hälfte Mai kam Schubert nach. Der Weg führte über St. Florian und Kremsmünster nach Steyr, dann, mit Vogl, nach Gmun-

den. Inmitten der schönen Landschaft wurde Schubert bei dem gastfreundlichen Kaufmann Ferdinand Traweger verwöhnt, kam sich, weil es keinen Hunger und keine Schulden gab, „wie ein angenehm verwunschener Prinz vor" ... Sechs Wochen blieben der Sänger und der Komponist, trugen bei einem Hofrat von Schiller auch die neuen Lieder aus Scotts „Fräulein vom See" vor und gerieten dann nach Linz in das Haus Spaun. Aber gerade der Freund Josef wurde nicht angetroffen; er war unmittelbar vorher nach Lemberg versetzt worden.

Schubert schrieb ihm, am 21. Juli, einen seiner urwüchsigsten Briefe. „Da sitz ich in Linz und schwitze mich halbtodt in der schändlichen Hitz, habe ein ganzes Heft neuer Lieder und Du bist nicht da! Schämst Du Dich nicht? Linz ist ohne Dich wie ein Leib ohne Seele, oder wie ein Reiter ohne Kopf, wie eine Suppe ohne Salz. Wenn nicht der Jägermeyr ein so gutes Bier hätte und auf dem Schloßberg ein passabler Wein zu haben wäre, so müßte ich mich auf der Promenade aufhängen, mit der Überschrift: ‚Aus Schmerz über die entflohene Linzerseele'."

Aber dann geht es gleich weiter: „... Überhaupt ist es ein wahres Elend, wie jetzt überall alles zur faden Prosa sich verknöchert, wie die meisten Leute dabey ruhig zusehen oder sich gar wohl dabey befinden, wie sie ganz gemächlich über den Schlamm in den Abgrund glitschen. Aufwärts geht's freilich schwerer; und doch wäre dies Gesindel leicht zu Paaren zu treiben, wenn nur von oben aus etwas geschähe."

Keine Angst, es geschieht nichts ... Nun, laß es Dich trotzdem nicht verdrießen! Und völlig Jean Paulisch weiter: „... biete dem einfältigen Schicksal Trotz und ihm zum Hohne laß Dein reiches Gemüth wie einen Blumengarten erblühen, auf daß Du in dem kalten Norden Wärme des Lebens verbreiten und Deine göttliche Abkunft beurkunden mögest. Niederträchtig ist die Trauer, welche ein edles Herz beschleicht; wirf sie von Dir und zertritt den Geyer, eh' er sich in Deine Seele frißt."

Wunderhübsch berichtet Spauns Schwager Ottenwalt von diesen Linzer Tagen: „Vogl hörten wir dreimal; Schubert selbst ließ sich herbei, unter uns, nach dem Frühstück einiges zu singen, auch trug er seine Märsche, 2- und 4händige Variationen, eine Ouvertüre auf dem Klaviere vor, Kompositionen von sol-

chem Gehalt, daß mir gar nicht zusteht, darüber nur zu reden ... Schubert war so freundlich, so mitteilend, nicht bloß gegen Max, was sich wohl versteht, aber auch gegen uns. Am Sonntag, nachdem Vogl um ½10 Uhr fort war, blieb er bei uns; es war Max und ich, Marie und Mama, die zwischen 10 und 11 Uhr sich zurückzogen. Wir saßen bis nicht weit von Mitternacht beisammen, und nie hab' ich ihn so gesehen, noch gehört! — ernst, tief und wie begeistert. Wie er von der Kunst sprach, von Poesie, von seiner Jugend, von Freunden und anderen bedeutenden Menschen, vom Verhältnis des Ideals zum Leben u. dergl. ... Ich mußte immer mehr erstaunen über diesen Geist, dem man nachsagte, seine Kunstleistung sei so unbewußt, ihm selbst oft kaum offenbar und verständlich und so weiter. Und wie einfach das alles. Ich kann nicht reden von dem Umfang und dem Ganzen seiner Überzeugungen — aber Blicke einer nicht bloß angeeigneten Weltansicht waren das, und der Anteil, den edle Freunde daran haben mögen, benimmt der Eigentümlichkeit nichts, die sich darin verkündet."

Sicherlich hat dieser Anton Ottenwalt, der sich nicht getraute, über die Kompositionen zu reden, von seinem Schubert mehr geahnt als alle, die uns den gemütlichen, dumm vor sich hinschreibenden und zufällig von einem Einbläser verzauberten Schulmeister und Heurigentrinker beschert haben. Der wahre Schubert wird sogleich wieder in seiner so andern Sprache zu uns reden.

Es geht nach Steyr zurück. Er schreibt den Eltern, daß er auch nach Salzburg und sogar nach Gastein zu reisen gedenke, „einem der berühmtesten Badeörter, ungefähr drei Tage von Steyr entfernt". Wie geht es dem Bruder Karl, dem Maler? Als verheirateter Künstler muß er „sowohl Kunst wie Natur-Stücke liefern und wenn beide Arten geraten, so ist er doppelt zu loben ... Ich leiste Verzicht darauf". Und Bruder Ferdinand? War er schon wieder krank, hat er wieder sterben zu müssen geglaubt? ... „Als wenn das Sterben das Schlimmste wäre, was uns Menschen begegnen könnte. Könnte er nur einmal diese göttlichen Berge und Seen schauen, deren Anblick uns zu erdrücken oder zu verschlingen droht, er würde das winzige Menschenleben nicht mehr so sehr lieben, als daß er es nicht für

ein großes Glück halten sollte, der unbegreiflichen Kraft der Erde zu neuem Leben wieder anvertraut zu werden."

Auch das schreibt nur ein bewußter, reifender, schon jenseits von Tod und Leben stehender Mensch, Künstler, visionär, geübt im Schauen ...

Sie kommen nach Gastein, Vogl zur Kur, Schubert zur Arbeit. Er trifft dort übrigens mit seinem Gönner, dem Bischof und Dichter Pyrker zusammen und komponiert seine Verse: das „Heimweh" und die „Allmacht". Und nun soll, in Gmunden und in Gastein, eine Symphonie entstanden sein, die als „Gasteiner Symphonie" von Bauernfeld ausdrücklich erwähnt wird, aber verschollen ist. Es soll die Gasteiner Symphonie sein, die im Oktober 1826 der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien übergeben wurde; sie ließ Schubert ohne Beziehung auf dieses Werk, bloß allgemein zur Aufmunterung, hundert Gulden überreichen. Danach müßte sich das Werk in den reichen Archivschätzen der Gesellschaft verbergen und seiner Entdeckung harren. Aber die genauesten Nachforschungen haben es vorerst nicht zutage gebracht. Wer wird der Entdecker dieser dritten verborgenen Symphonie von Schubert sein?

Es ist allerdings behauptet worden (von Dr. J. Kühn), die große vierhändige Sonate in C opus 140 sei die angebliche Symphonie, und sie ist wirklich ein orchestrales Werk. Forscher wie Deutsch halten an der verschollenen Symphonie fest, und vielleicht behalten sie recht...

Der Weg nach Gastein führte über Salzburg; auch dort wurde musiziert. Salzburg wurde eben damals von den Malern entdeckt; hier die literarische Entdeckung Schuberts in Briefen an Ferdinand, mit vielen merkwürdigen Worten:

„Die Berge steigen immer mehr in die Höhe, besonders ragt der fabelhafte Untersberg wie zauberhaft aus den übrigen hervor. Die Dörfer zeigen Spuren von ehemaligem Reichthum. An den gemeinsten Bauernhäusern findet man überall marmorne Fenster- und Thürstöcke, auch sogar manchmal Stiegen von rothem Marmor. Die Sonne verdunkelt sich, und die schweren Wolken ziehen über die schwarzen Berge wie Nebelgeister dahin; doch berühren sie den Scheitel des Untersberges nicht, sie schleichen an ihm vorüber, als fürchteten sie seinen grauen-

vollen Inhalt ... Die Stadt selbst machte einen etwas düstern Eindruck auf mich, indem ein trübes Wetter die alten Gebäude noch mehr verfinsterte, und überdies die Festung, die auf dem höchsten Gipfel des Mönchberges liegt, in alle Gassen der Stadt ihren Geistergruß herabwinkt ... Ich mußte erstaunen über die Menge herrlicher Gebäude, Paläste und Kirchen. Doch gibt es wenig Einwohner hier, viele Gebäude stehen leer, manche sind nur von einer, höchstens zwei bis drei Familien bewohnt. Auf den Plätzen, deren es viele und schöne gibt, wächst zwischen den Pflastersteinen Gras, so wenig werden die betreten. Die Domkirche ist ein himmlisches Gebäude, nach dem Muster der Peterskirche in Rom, versteht sich im verkleinerten Maßstabe ... Das Licht, welches durch die Kuppel hereinfällt, erleuchtet jeden Winkel. Diese außerordentliche Helle macht eine göttliche Wirkung, und wäre allen Kirchen anzuempfehlen. Auf den vier Plätzen, welche die Kirche umgeben, befinden sich große Springbrunnen, die mit den herrlichsten und kühnsten Figuren geschmückt sind. Von hier gingen wir in das Kloster zu St. Peter, wo Michael Haydn residiert hat. Auch diese Kirche ist wunderschön. Hier befindet sich, wie Du weißt, auch das Monument des M. Haydn ... Es wehe auf mich, dachte ich mir, dein ruhiger, klarer Geist, du guter Haydn, und wenn ich auch nicht so ruhig und klar sein kann, so verehrt dich doch gewiß Niemand auf Erden so innig wie ich. Eine schwere Thräne entfiel meinen Augen, und wir gingen weiter." —

Weiterreise nach Gastein, Paß Lueg: „In dieser schreckenvollen Natur hat auch der Mensch seine noch schreckenvollere Bestialität zu verewigen gesucht. Denn hier war es, wo auf der einen Seite die Baiern, und die Tyroler auf der andern Seite der Salzach, die sich tief, tief unten brausend den Weg bahnt, jenes grauenvolle Morden vollbrachten, indem die Tyroler, in den Felsenhöhlen verborgen, auf die Bayern, welche den Paß gewinnen wollten, mit höllischem Lustgeschrei herabfeuerten, welche getroffen in die Tiefe herabstürzten, ohne je sehen zu können, woher die Schüsse kamen. Dieses höchst schändliche Beginnen, welches mehre Tage und Wochen fortgesetzt wurde, suchte man durch eine Capelle auf der Baiern Seite und durch ein rothes Kreuz in dem Felsen auf der Tyroler Seite zum Theil

zu bezeichnen, und zum Theil durch solche heilige Zeichen zu sühnen."

Von Gastein reist Vogl weiter nach Italien. Schubert kehrt nach Wien zurück. Er findet Schober und Kupelwieser wieder vor und ist selig. Das Zusammensein muß ausgekostet werden. „Gast- und Kaffeehausleben mit Freunden häufig bis zwei, drei Uhr des Morgens", sagt Bauernfelds Tagebuch ... „Schober ist darin der Ärgste." Mit seiner Schauspielerei ist's vorbei, nachdem er statt tragischer Helden den Kasperl zu agieren bekommen hatte. Nun ist er Virtuose des Nichtstuns. „Schubert und ich halten treu zusammen gegen Schobersche Narrheit ..." (Schwind). Auch wohnt Schubert nach wie vor allein; er hat den Vorschlag Bauernfelds, mit Schwind zu dritt ein Quartier zu beziehen, abgelehnt. Es gibt übrigens sogar Geld; Mathias, von Familie und Beruf ein Artaria, hat sieben Gesänge nach Walter Scott als Opus 52 übernommen und mit zweihundert Gulden honoriert. Überhaupt hat Schubert in diesem Jahr Verleger genug, achtzehn Werke erscheinen, nicht nur Lieder, sondern auch Kirchen- und Klaviermusik. Die Verleger wußten freilich, daß Schubert sie brauchte, daß er manches Honorar noch gar nicht empfangen und schon ausgegeben hatte. So ist von einem „vertrunkenen Quartett" die Rede, dessen vermutlich recht mageres Erträgnis eben schon vorher in Freude und Rausch aufgegangen war. Schubert aber schrieb: „... dafür hat schon die weise und wohlthätige Einrichtung des Staates gesorgt, daß der Künstler ewig der Sclave jedes elenden Krämers bleibt."

Sogar des „Compositeurs" Porträt wurde gezeichnet, gestochen und vervielfältigt von einem der Verleger und „den zahlreichen Freunden und Verehrern Schuberts" als besondere Gabe angepriesen. Es ist das Bild des Malers Rieder aus dem Schubert-Kreis, der im gleichen Jahr Akademieprofessor geworden war, nach Schwind das ähnlichste der Bildnisse, daher auf seinen Rat für das Denkmal verwendet, das der Männergesangverein errichten ließ. Übrigens weisen die meisten Schubert-Bildnisse gleiche Züge auf — überall lugt ein gar nicht maskenhafter Kopf in die Welt, der er nicht gehört, ein feines, vergeistigtes, überaus natürliches, sehr gütiges Gesicht.

Vielleicht vermochte sein wachsender Wiener Ruhm, die wei-

tere Beschäftigung mit geliebten Dichtungen Schubert, noch eine Sendung und Widmung an Goethe zu versuchen. Er schickte die Goethe-Lieder opus 19, den „Schwager Kronos", „An Mignon" und „Ganymed", nach Weimar, in der Hoffnung, „vielleicht einige Beachtung für seine Unbedeutendheit" zu gewinnen. Goethe hat nach einer Eintragung die Lieder erhalten. Er gab auch diesmal keine Antwort. Daß der sterbende Jean Paul in Bayreuth, Herbst 1825, „sehnsuchtsvoll nach Gesang verlangte", vor allem nach Schuberts „herrlicher Komposition des Erlkönig", daß ihn „das ahnungsvoll verheißene Glück" der ‚Elfenlockung' „mit magischer Gewalt zu einem verklärten schöneren Sein" hinzog, hat Schubert nie erfahren.

Aber er war damals selbstbewußt genug, eine Anstellung, noch dazu im Hofdienst, abzulehnen. Der Hofmusikgraf Dietrichstein, längst sein Gönner, ließ ihm die erledigte Stelle eines zweiten Hoforganisten anbieten; er hätte wenig zu tun gehabt und fünfhundert Gulden jährlich bezogen. Gewiß war dieser Verzicht unklug — das Geld wäre Schubert in den nächsten Jahren sehr zustatten gekommen. Aber er war wohl nicht mehr der Mensch für einen, wenn auch noch so kleinen Kreis von Pflichten. Am Ende wohl auch schon überzeugt von der Erfolglosigkeit jeder Bewerbung — denn der Form halber hätte es doch Probespiel und dergleichen gebraucht. Also bekam sein Freund Aßmayer, Mitschüler bei Salieri, die Stelle, und Simon Sechter, der zweite Organist, wurde zum ersten ernannt. Salieri war übrigens im Mai dieses Jahres gestorben. Auch das brachte späterhin Ernennungen und Wettbewerbe, und ihnen konnte sich Schubert nicht entziehen.

Das Jahr ging zu Ende. Die Freunde versammelten sich bei Schober, Bauernfeld verlas die Aufzeichnung einer Pantomime in Worten, „Die Verwiesenen", Parodie auf ihre Gesellschaft und Geselligkeit. Schubert tritt darin als Pierrot in einer nicht sehr bedeutenden Rolle auf, in der Hauptsache wird die Faulheit Schobers bespöttelt. Übrigens fehlte Schubert bei der Feier. Er war wieder krank, konnte aber zwei Wochen später bei einem „Würstelball", den Schober gab, erscheinen, oder vielmehr: er mußte Walzer spielen. Das war, die ganze Nacht hindurch, eine rechte Plage, aber da er weder tanzte noch verliebt war, fügte er sich gern.

Ende Januar 1826, zwei Wochen nach dem Würstelball, wurde ein neues größeres Werk probiert, noch einmal probiert und dann zweimal vor Freunden aufgeführt: das Streichquartett in d-Moll „Der Tod und das Mädchen". Wer ein solches Werk geschrieben hatte, gehörte nicht mehr ganz dieser Erde an. Wie lange konnte er noch unter Menschen einhergehen? Unter Menschen seiner Zeit ... Denn diese Musik, lange unverstanden, war erst nach Jahrzehnten dann plötzlich Gegenwart.

Das Quartett, außerordentlich bekannt, ist von einer herrlichen, man möchte sagen dürerischen Düsternis, gemildert nur durch die wienerische Melodienseligkeit. Inmitten steht programmatisch das abgewandelte Lied „Der Tod und das Mädchen", aber die Antithese: Junges Leben — Früher Tod; nicht Übel, sondern Erlösung — geht aus dem Gedicht auf das ganze Werk über. Die Akkorde schlagen, die Triolen klopfen, sie sind vom ersten Anfangstakt an beredt, es pocht und pocht immerzu. Gleich wird auch ein Klang daraus, in merkwürdigem Gegenspiel der höchsten und der tiefsten Stimme. Aber dann scheint sich nicht nur das junge Mädchen, sondern auch ein ganz anderer, Schubert selbst, mit seinem Wesen, das so gut wilden Schmerz, tiefe Melancholie zu verbergen wußte, auszusprechen, auszuschreien, aufzubäumen. Das zweite Thema des überkommenen Aufbaus bringt die Beschwichtigungsversuche seines „gemütlichen" äußeren Lebens, und nun beginnt dieses Leben ein Spiel („Durchführung"), es führt zu vielbedeutenden Ausbrüchen. Da klopft es wieder leise. Er ist da — ein Wehlaut. Er bleibt. Und beginnt nun mit den Tönen des Liedes zu sprechen, das genial ins Instrumental-Machtvolle umgedeutet ist. Die Variationen, auf das eindringlichste beseelte Form, sind gleichsam Lösung nach Lösung, Trost um Trost und, immer wieder, Gesang. Aus dem g-Moll des „Erlkönigs" wechselt sich's nach Dur und zurück. Zuletzt ein Stück blauer Himmel — es bleibt Dur. Im Scherzo die tiefen Schatten mit einem dem Nibelungenthema Wagners verwandten Motiv, die sinnlose Kümmernis des Lebens andeutend, und ganz wenige Freuden (Trio). Und dann eine wilde Jagd nach der Kreatur, ein zweiter Erlkönigritt und wie dort (zweites Thema) die Lockung einer außerirdischen Macht, fast genau anklingend. Das Jagen geht weiter, wird noch

rasender und toller, prestissimo, Abschluß ohne Ende ... Hier wurde ein Werk geformt, dessen Zukunft nach Jahrzehnten erst aufging. Es ist nicht nur Geschichte geworden, sondern es hat in der Kammermusik Geschichte gemacht.

Wir schließen hier die späteren, letzten zwei Werke für Streicher an, das Quartett in G, in wenigen Junitagen der Entbehrung 1826 hingeschrieben, und das Quintett in C aus den letzten Monaten. Dieser Werke Zukunft ist überhaupt noch nicht da. Sie sind, übertreibend gesprochen, nichts als Kühnheit und Klang. Die wenigen Instrumente ersetzen ein Orchester, und so nimmt das Quartett seinen Weg, rhythmisch spitz ausgezackt, melodisch glättend, alle Linien sanft nachziehend, es ergeht sich in Spielen, verliert sich nie, wechselt zwischen Behagen und Lebenstrotz. Es bleibt im Diesseits. Und wir wissen nur, daß sich Schubert erst gibt und völlig löst, wenn er an die Geheimnisse muß, die sein Jenseits verkünden — in andern Werken also.

Im Quintett klingt dieses Jenseits ganz gelegentlich, aber deutlich an. Es klingt ... Kaum irgendein Werk für Streicher, von einigen allerneuesten abgesehen, klingt eindringlicher, schöner. Das fünfte Instrument dieses Quintetts ist nicht, wie üblich, eine zweite Bratsche, sondern ein zweites Cello, was noch mehr Macht und Wucht des Tons gewährleistet und die Zwischenklänge der Bratsche nicht verstärkt. So fängt es bedeutungsvoll an, spendet eine gleichsam verschleierte Melodie der beiden Celli; von den höheren Instrumenten umflutet, versinkt ihr figuriertes Spiel über Synkopen — dann folgt ein Adagio, kein Lied, keine Bewegungsmusik, sondern Aussprache aus dem verborgensten Herzen, in der Art Beethovens, mit einer Klage um Wunden. Das Scherzo wird unterbrochen durch ein ganz langsames Stück, Andante sostenuto, ein Wallfahrergesang an einer Wegkapelle — zuletzt fast jubelnder Ausklang im Charakter der Melodien aus Zseliz. Das Ganze sicherlich mehr als Spiel, zu gut für Deutung, aber auch ohne das in seiner Be-Deutung faßbar. Es steht in dem Schatten eines nahen Übergangs ins Unbekannte, wie Schuberts allerletzte Werke gemeinhin.

Welcher Widerspruch — er wollte nun doch sein gesichertes bißchen Leben. Salieri war tot, an seine Stelle als erster Hofkapellmeister rückte der zweite, Eybler, und die Stelle des zwei-

ten, mit achthundert Gulden Gehalt, wurde frei. Wäre sie Schubert lieber gewesen als die des Hoforganisten? Sie war besser dotiert, vielleicht reicher an Möglichkeiten; und schließlich — Schubert war wieder um ein Jahr ungewisser Lebenshaltung älter ... Er schrieb also am 7. April 1826 ein Gesuch an den Kaiser:

„In tiefster Ehrfurcht waget der Unterzeichnete die gehorsamste Bitte um allergnädigste Verleihung der erledigten Vice-Hofkapellmeisters Stelle und unterstützt sein Gesuch mit folgenden Gründen:

1. Ist derselbe von Wien gebürtig, der Sohn eines Schullehrers und 29 Jahre alt.

2. Genoß derselbe die allerhöchste Gnade, durch 5 Jahre als Hofsängerknabe Zögling des k.k. Convictes zu seyn.

3. Erhielt er vollständigen Unterricht in der Composition von dem gewesenen ersten Hofkapellmeister Herrn Anton Salieri, wodurch er geeignet ist, jede Kapellmeisters Stelle zu übernehmen ...

4. Ist sein Nahme durch seine Gesangs- und Instrumental-Compositionen nicht nur in Wien sondern auch in ganz Deutschland günstig bekannt, auch hat er

5. fünf Messen, welche bereits in verschiedenen Kirchen Wiens aufgeführt wurden, für größere oder kleinere Orchester in Bereitschaft.

6. Genießt er endlich gar keine Anstellung und hofft auf dieser gesicherten Bahn sein vorgestrecktes Ziel in der Kunst erst vollkommen erreichen zu können.

Der allergnädigsten Bittgewähr vollkommen zu entsprechen, wird sein eifrigstes Bestreben seyn.

Unterthänigster Diener — Franz Schubert."

Noch war ein Zeugnis von Salieri vorhanden, wonach Schubert für jeden Kapellmeisterposten vollkommen geeignet sei. Aber ehe noch der Kaiser oder doch sein Hofmusikgraf zu einer Äußerung kam — sie ließen sich ein Jahr Zeit —, erklärte Eybler, dem Schubert eine seiner Messen zur Aufführung in der Hofkapelle übergab, zunächst einmal, er habe noch nie etwas von Schuberts Kompositionen gehört. Der war mit einigem Recht der Ansicht, der Hofkapellmeister in Wien hätte schon etwas

von ihm gehört haben können. Übrigens führte Eybler die Messe nicht auf. Sie sei gut, aber nicht in dem Stil komponiert, den der Kaiser liebe. Er hatte recht. Der Kaiser liebte Messen wie die von Reutter, konventionell, klassizistisch-heiter, mit richtigen Schulfugen. „Und nun empfahl ich mich" — es sind Schuberts eigene Worte — „und dachte bei mir: Ich bin denn nicht so glücklich, im kaiserlichen Stil schreiben zu können." Es gab insgesamt acht Bewerber um die Stelle, darunter auch Freund Anselm Hüttenbrenner, Konradin Kreutzer, Gyrowetz, Seyfried. Aber keiner von den acht bekam sie — sondern der pensionierte Hofkapellmeister Weigl, gegen eine kleine Aktivitätszulage, wodurch dem Hof einiges Geld erspart wurde („Schonung des allerhöchsten Ärars", wie es in dem Antrag des neuen Hofmusikgrafen Harrach hieß). „Gern hätte ich diese Stelle erhalten mögen," erklärte Schubert, „da sie aber einem so würdigen Mann wie Weigl verliehen wurde, muß ich mich wohl damit zufrieden geben."

Er machte noch einen zweiten Versuch. Im Kärntnertor-Theater wurde eine Kapellmeisterstelle frei, und Lachner, der dort schon Kapellmeister war, trieb Schubert an, sich zu bewerben. Um seine Theaterfähigkeiten zu erweisen — daran war doch nicht zu denken, daß die Theaterleute eine seiner Partituren angesehen hätten — wurde verlangt, daß der „Petent" einige dramatische Szenen nach einem gegebenen Text komponiere. Schubert tat es, sie wurden geprobt, aber die Opernsängerin Nanette Schechner erklärte, in der Arie gegen das Orchester nicht aufkommen zu können. Und nun gab es, nach Schindler, Theater auf dem Theater. Die Schechner wurde ohnmächtig, Direktor und Regisseur beschworen Schubert, zu ändern, der aber klappte seine Partitur zu, rief „ich ändere nichts" und verließ das Haus. Dagegen erzählt Josef Hüttenbrenner, die Schechner sei mit der Arie zufrieden gewesen, doch habe man gegen Schubert intrigiert. Genug, Schubert bekam die Kapellmeisterei nicht und sagte in seiner genialen Art das Richtigste, was sich da sagen ließ, nämlich die einfachen Worte: „Ich passe nicht dazu." Ein Mensch wie er mußte frei bleiben. Er hätte nur auch das Geld dazu haben müssen.

Das gab es in diesem Sommer 1826 nun wieder einmal gar

nicht. Mit dem Reisen war es nichts, es langte noch zu einem Sommeraufenthalt in dem Vorort Währing bei Wien, und da war so schlechtes Wetter, daß man im Mai noch in keinem Garten sitzen konnte — „für mich das grausamste, was es geben kann". Endgültige Aufgabe eines Reiseplans für den Hochsommer: „Ich habe gar kein Geld ... und es geht mir überhaupt sehr schlecht. Ich mache mir nichts daraus und bin lustig." Geschrieben wurde, in zehn Tagen, das Streichquartett in G, sein letztes, sonst Lieder, Gesänge, Chöre von gleicher Höhe und Reife.

Nun aber kam, nach einer Abwesenheit von fast fünf Jahren, Spaun zu dauerndem Aufenthalt nach Wien zurück, der Kreis der Freunde war nur noch inniger geschlossen, er wurde größer, hatte seine tiefere Bedeutung. Die Freunde hatten ihre Stellungen, wohl auch schon ihre Frauen. Eben jetzt machte sogar der alte Vogl Hochzeit, es heirateten Spaun, Kupelwieser, Kriehuber. Bei Kupelwiesers Hochzeit spielte Schubert zum Tanz, nicht minder bei einem Ball, den Schober gab. „Die Musik war herrlich, da sie nur aus Walzern von Schubert bestand, zum Teil vom Komponisten selbst, zum Teil von Gahy gespielt." Ein von O. E. Deutsch aufgefundenes Tagebuch des jungen Studenten Franz von Hartmann berichtet sehr genau über das Treiben der Freunde. Noch einmal schäumte das Bewußtsein einer geistigen Gemeinschaft auf. „Mir werden diese Menschen immer lieber", gesteht nach kurzer Bekanntschaft das Tagebuch. Oh, wir verstehen diesen jungen Hartmann... Wie müssen sie gejubelt haben, als ihnen etwa das neue Trio in B sogleich vorgespielt wurde! Bocklet sprang vom Klavier auf, küßte Schubert vor allen Leuten die Hände und rief, die Wiener wüßten nicht, was sie an ihm hätten. Es gab Vierhändigspiel mit Bocklet oder Gahy, Vogl ließ sich nicht lumpen — er sang an einem dieser Abende „fast dreißig herrliche Lieder"; nach dem Musizieren wurde, bei Schober oder bei Spaun, die am meisten Geld hatten, tüchtig gegessen und hinterher getanzt. Und dann ging es weiter zum Anker, ins Bognerische Kaffeehaus oder auch zum Schloß Eisenstadt. Da war man schon übermütig... „Wie wir aus dem Anker heraustreten, ist alles tief eingeschneit. Wir bekommen Lust zu schneeballen, was wir sogleich zur Ausführung

bringen, dort, wo die Grünangergasse in die Singerstraße mündet. Spaun hilft mir, und Fritz und Schober dem Schwind. Schober trifft mich immer und tüchtig, und ich besonders ihn oder Schwind. Spaun schützt sich gegen die Schüsse herrlich mit seinem aufgespannten Regendach. Schubert und Haas nehmen nicht am Kampfe teil. Nach Hause, wo der Hausmeister grob war, weil wir stark anläuteten." Ein andermal „gingen wir in hellen Haufen zum Bogner, wo ... auf der Gasse Schwind laufend durch Mantelschwingen das Fliegen treffend nachahmte..." Die Nacht darauf wird bei schönstem Mondschein vor Bogners Kaffeehaus getanzt: „... Von da tanzten wir über den Stock-im-Eisen-Platz an der Stephanskirche herum, die wir anstaunten. Dann in die Goldschmiedgasse hinein, und auch an diesem Kaffeehaus sowie am Peter und am Kaffeehaus auf dem Graben unsere Demonstrationen gemacht. Nun kamen wir zu Geringers Kaffeehaus auf dem Kohlmarkt, wo wir sagten, wir wollten Spaun (der immer gegen das späte Kaffeehausgehen ist) hineinwerfen. Als wir die Türen öffneten, siehe! ging er ganz gutwillig hinein, und alles trippelte ihm ganz gelassen nach. Wir rauchten da und schwätzten noch recht lustig. Endlich trennte man sich doch, und wir kamen um 12½ nach Hause." Oder man war in Nußdorf bei Freunden. „Schubert sang herrlich, besonders den ‚Einsamen' von Lappe und ‚Dürre Blumen' aus den Müllerliedern. Dann spielte wieder Schubert und Gahy zum Entzücken schön." Echtester Schubert ist es, wenn er die Freunde einlädt, neue Kompositionen zu hören... „Alles war versammelt, aber unser Freund Schubert kam nicht. Endlich übernahm es Schwind, einige ältere Lieder von Schubert zu singen, die uns entzückten. Um ½9 Uhr gingen wir alle zum Schloß Eisenstadt, wo bald nach uns auch Schubert hinkam, und alle Herzen durch seine liebenswürdige Schlichtheit bezwang..."

Im Schloß Eisenstadt wird viel debattiert — über Politik, über Magnetismus, über das Schwimmen, über Juristerei. Die Geselligkeit, Aufnahmebereitschaft einer geistig erhobenen Schar, in ihrer berauschenden, oft auch nur sinnlos heiteren Jugend, hält in diesem vorletzten, letzten Jahr die Dämonen des Abschieds von Schubert fern...

Der Ruhm wuchs, aber inmitten der Fröhlichkeit blieb die

Schwind: Die Symphonie (Ausschnitt. Schubert am Pfeiler links)

Die
Schweſtern
Fröhlich

Not. Da erwachte die Ferne. Naegeli, Verleger in Zürich, bat um eine Klaviersonate — es war das Verlagshaus, das auch auf E. T. A. Hoffmann aufmerksam geworden war. Aber Schubert verlangte 120 Gulden im voraus; das ging natürlich nicht. In Wien wurden 16 neue Werke verlegt, bis zu Opus 67, aber nicht besser bezahlt als sonst. Da wandte sich Schubert, diesmal selbst, an Breitkopf. Er wünschte ein „billiges Honorar", bot das Oktett, zwei Quartette, Klaviersonaten, Lieder an. Der Leipziger Verlag wollte statt eines Entgelts zunächst bloß eine Anzahl gedruckter Exemplare zugestehen und erst bei gutem Verkauf weiteres auch bar vergüten. Schubert gab keine Antwort. H. A. Probst (nachmals Kistner) in Leipzig, gleichfalls vor ein Angebot Schuberts gestellt, bedauerte, weil er erstens Kalkbrenners sämtliche Werke herauszugeben hatte und zweitens das geforderte Honorar von 80 Gulden für jedes Werk „etwas hoch angesetzt" fand. Auch Verhandlungen mit Schott in Mainz brachten kein Ergebnis. Alle diese Verleger hätten gern leichter Verständliches und Spielbares im Modegeschmack der Zeit gehabt und so billig wie möglich erworben. Es spricht schon seine Sprache, daß die größten Häuser Schubert verschlossen blieben. Da hatten die Wiener Händler leichtes Spiel.

Der Ruhm wuchs, das Geld sickerte, und zu dem vervielfältigten Porträt wäre in diesem Jahr 1826 beinahe die erste Biographie gekommen. Die Gesellschaft der Musikfreunde beschloß auf Leopold Sonnleithners Antrag, die Lebensgeschichte etlicher Tonkünstler aufzeichnen zu lassen. Über Schubert sollte Jenger berichten, binnen drei Monaten vom März 1826 an, aber er bat um Aufschub, und der Antrag wurde dann wohl vergessen. Die Gesellschaft verlieh Schubert noch in diesem Jahr die hundert Gulden Ehrengabe und erhielt seine (Gasteiner?) Symphonie. Mehr ließ sich in Wien nicht verlangen, der Stadt, in der erst der Verstorbene recht bekommt.

Noch war Schubert nicht so weit. Noch fast zwei Jahre Leben... Aber ein anderer Großer starb, als das erste Viertel des Jahres 1827 zu Ende war, Beethoven. Die Freunde, Anselm, der Maler Teltscher, Schubert sahen jedesfalls den Toten, vielleicht noch den Todkranken. Behauptet wird ein letztes Wort Beethovens an sie: „Fahren Sie fort, Anselm! Sie haben meinen

Geist und der Franz meine Seele.“ Aber das wird er, wie es bei letzten Worten schon so geht, kaum gesprochen haben. Auch ohne derlei Testament hat Schubert wohl gewußt, wieviel von dem geliebten, schon bei Lebzeiten unsterblichen Mann und seinem Werk auf ihn übergegangen ist. Beethoven war sein Abgott, aber seine Größe lastete auch auf ihm. „Wer kann nach Beethoven noch etwas machen?“ Schubert versuchte es; aber nichts, was er tat, genügte ihm.

Jetzt aber war keine Zeit, an Werk und Nachfolge zu denken. Der Tote wollte sein Recht. Ganz Wien war von dem März-Gewitter berührt worden, in dessen Blitzen ein titanischer Geist hinüberging. Am Begräbnistag stockte der Verkehr, Militär mußte ausrücken. Den Sarg begleiteten, Fackeln tragend, mit weißen Liliensträußen die Wiener Musiker, darunter Schubert; Anschütz hielt, vor dem Währinger Friedhof, die von Grillparzer verfaßte Rede. Dann gingen die Freunde in das Gasthaus zur Mehlgrube in der Stadt. Schubert trank das erste Glas auf den Toten, das zweite auf den, der aus dem Kreis der nächste sein werde . . . Das war er. Wußte er, daß ihn sein Sternenfreund nachzog? Nachts saß er mit Schober und Schwind bis gegen eins im Schloß Eisenstadt: „Selbstverständlich sprachen wir nur von Beethoven.“ Wenn jetzt Fremde die Stadt und ihre berühmten Musiker heimsuchten, kamen sie, wie sonst zu Beethoven, nun zu Schubert. Oder vielmehr, sie wären gern gekommen. Der Pianist Hummel, Kapellmeister in Weimar, erreichte ihn, phantasierte — das war eine Ehre — in Gesellschaft über ein Thema von Schubert. Vergebens suchte ihn der Poet Hoffmann von Fallersleben. Man war im Sommer, Hoffmann wollte im Vorort Dornbach nachfragen — „es ist auch besser, wenn wir ihm dort begegnen“, aber in der „Kaiserin von Österreich“ hieß es: „der kommt schon lange nicht mehr nach Dornbach“. Vergebliche Einladung, weiteres Suchen an allen Weinorten, im Grünen, in Nußdorf, Heiligenstadt, Grinzing. Hier wird er endlich angetroffen, „von mehreren Fräulein umgeben“. „Schubert steht verlegen vor mir, weiß nicht recht, was er antworten soll und nach wenigen Worten empfiehlt er sich und — läßt sich nicht wieder blicken . . .“ „Das ist denn doch“, sagte der Gast aus dem Norden, „ein bißchen stark!“ Denn doch — der Mann unterscheidet sich ja, zum

Donnerwetter, gar nicht von jedem anderen Wiener, „er spricht Wienerisch, hat wie jeder Wiener feine Wäsche, einen sauberen Rock, einen blanken Hut und in seinem Gesichte, seinem ganzen Wesen nichts, was meinem Schubert ähnlich sieht."

Sein Schubert war sicherlich der poetische Träumer der beginnenden Legende, heutzutage auf bunten Ansichtskarten mit Landschaft festgehalten...

Noch sind seine Werke der Jahreswende 1826 auf 27 zu nennen, die Phantasie-Sonate in G opus 78, das Geigenrondo in h, das große Klaviertrio in B. Es kam die sogenannte „Deutsche Messe" hinzu, Lieder, Chöre, die Gesänge der Winterreise, begonnen im Vorfrühling, beendet im Spätherbst.

Dem achten Liederband der Gesamtausgabe folgend, gelangen wir zu den Gesängen zwischen Müllerliedern und Winterreise. Vor allen das herrliche „Du bist die Ruh'" (Rückert), eine der Eingebungen, die mehr sind als selbst Musik. Im Gegensatz hierzu: der merkwürdige, experimentierend großartige „Greisengesang", die „Dithyrambe" nach Schiller, das letzte Schiller-Lied, besonders weit in die Zukunft weisend. Gedichte von Mayrhofer, so „Auflösung" mit der herrlichen, alle Erdenschwere überwindenden Klavierfuge, „Der Sieg", eine (der Zensur wegen) dunkle Anpreisung des Selbstmordes als Erlösung, mit einem gewaltigen Aufschwung der Musik. Noch ein Gedicht von Mayrhofer, das letzte, „Der Gondelfahrer", März 1824, in einer merkwürdigen Parallelität der Modulationen mit dem sonst völlig anders komponierten Chor auf den gleichen Text. Damit wird Mayrhofer verlassen, gerade in dem Jahr, in dem seine Gedichte gesammelt im Druck erschienen. Zwei Lieder nach Carl Lappe, darunter der von Schubert selbst mit Vorliebe gesungene „Einsame", ein durchaus gemütliches „Schlenkerlied" (Bie). Der Dichter J. N. Craigher, Romantiker aus Österreich, regt zu zwei sehr schönen Liedern an: „Totengräbers Heimweh", in Verwandtschaft mit Schuberts Instrumentalschaffen, und „Die junge Nonne" mit seinem hymnisch-religiösen Gefühlsaufschwung. Das süße, demantene „Nacht und Traum" von Mathäus Collin. Die Lieder von Scott, zwei Gesänge Ellens, Normanns Gesang, ein leiser Nachklang an die Ossian-Zeit, und dann das ergreifende Ave Maria, das nur aus dem überströmenden Gefühl einer Frau

aufsteigen kann. „Im Walde“ von Ernst Schulze, dem Dichter der „Bezauberten Rose“, für den Schubert eine große Neigung hatte; die zwei Dichtungen von Pyrker, in Gastein bei ihm komponiert: „Heimweh“ und die donnergewaltige „Allmacht“; ein reizendes Volkslied „Wiedersehen“ von A. W. Schlegel. Noch einmal, mit dem beginnenden Jahr 1826, drei Gesänge aus dem Wilhelm Meister: „Nur wer die Sehnsucht kennt“ als Duett zwischen Mignon und dem Harfner; „Heiß mich nicht reden“ und „So laßt mich scheinen“ — gleichsam letzte Grüße an Goethe: die höchsten Gaben, die reifsten. Das Jahrhundert nach Schubert hat sie nur anders, nicht großartiger schenken können. Und noch einmal „Nur wer die Sehnsucht kennt“ — einstimmig, die fünfte Komposition des Gedichts...

J. G. Seidl, Österreicher, mit elf innigen, warmen, gemütreichen, sanft in Musik gehüllten Gedichten — das elfte steht im „Schwanengesang“, die „Taubenpost“, Schuberts letztes, nur Wochen vor dem Tod komponiertes Lied. Eine Fischer-, eine Totengräberweise von Schlechta. Wieder Schulze, Scott, Shakespeare in der Übersetzung Mayrhofers mit einem „Trinklied“ (aus „Antonius und Kleopatra“) und dem „Ständchen“ (aus „Cymbeline“), dem reizenden „Horch, horch, die Lerch' im Ätherblau“; es ist schon die Übersetzung Schlegels. Ein weiterer Shakespeare, übersetzt von Bauernfeld („Die beiden Edelleute von Verona“), der „Gesang an Sylvia“, eine liebliche Eingebung, fast wie aus dem Matthisson-Jahr. Seidels Zügenglöcklein läutet leise und silbern, ein paar heitere Gedichte Seidels, etliche von Castelli, Bauernfeld, Schober — und wir sind in das Jahr 1827 gekommen, haben die „Winterreise“ berührt.

Die „Winterreise“ ist die düstere Antwort auf die Müllerlieder, Antwort auf ein ganzes Leben, vom Schatten des Todes her. In leichten Wolken hatte er sich immer angekündigt, aber nun ist so wenig Licht mehr übrig, so viel Trauer ausgebreitet... Die Musik spricht eine Sprache, die gleichsam nicht mehr aus einer Folge von Tönen, sondern unmittelbar aus der Seele dringt, nicht mehr von dieser Erde herkommt, sondern von einer anderen Welt. Musikalische Motiv-Symbole beherrschen diese Liedgebilde und ihren zyklischen Ablauf: Wanderung; deutlich, fast erschreckend die „Wetterfahne“, ein wei-

teres Symbol der Tränen, die zu Eis erstarren ... Die Gedichte sind abermals von Wilhelm Müller, und Schubert bleibt so gern der romantische Träumer eines Sommers im Grünen; Lindenbaum, wiederum Botschaft vom Himmel, einem geöffneten Himmel. Wieder ist auch der Schubertische Fluß da, aber gefroren, erstarrt, es ist alles nur noch Qual und Leid, Leid auch von dem einst seligen Frühlingstraum her. Die Töne sprechen eine zweite Sprache über alle Worte hinaus. In „Irrlicht" wird es vollends gespenstisch. Pause, auch Schaffenspause. Eine „Zweite Abteilung", beginnend mit der stürmisch einherfahrenden „Post" — doch schon trübt sich wieder alles, die Farben verschwinden, harte, fast asketische Figuren bleiben übrig, („Der greise Kopf"), die Krähe rauscht, flattert neben dem Wanderer, fast unerträglich ist diese Stimmungsgewalt... Aus dem Dorf bellen die Hunde ... dann diese Zeichnung und meisterliche Tonmalerei des fallenden Blattes in dem Motiv unablässigen Tropfens. Stürmischer Morgen, Täuschung, die furchtbare Vision des Wegweisers, der prophetisch in unheimliches Bangen gehüllten Verse: „Eine Straße muß ich gehen, die noch keiner ging zurück." Das Wirtshaus — es ist der Totenacker. Drei Nebensonnen leuchten, keine wärmt: „Im Dunkel wird mir wohler sein " Ein Leiermann bleibt übrig, sein grelles, banales Spiel deutet auf alle Vergeblichkeit, die Trostlosigkeit des Endes.

Eines der reizendsten und bekanntesten Werke Schuberts entstand im August zu einer lieben Gelegenheit. Aber das läßt sich unmöglich schöner erzählen, als es Anna Fröhlich getan hat. Sie hatte eine besonders geliebte Schülerin, Luise Gosmar, später mit Leopold Sonnleithner verheiratet. „So oft nun ein Namens- oder Geburtstag der Gosmar nahe war, bin ich allemal zu Grillparzer gegangen und habe ihn gebeten, etwas zu der Gelegenheit zu machen, und so habe ich es auch einmal wieder getan, als ihr Geburtstag bevorstand. Ich sagte ihm: Sie, lieber Grillparzer, ich kann Ihnen nicht helfen, Sie sollten mir doch ein Gedicht machen für den Geburtstag der Gosmar. Er antwortete: No ja, wenn mir was einfällt. Ich aber: No, schauen's halt, daß Ihnen was einfällt. In ein paar Tagen gab er mir das ‚Ständchen'. Und wie dann bald der Schubert zu uns gekommen ist, habe ich ihm gesagt: Sie, Schubert, Sie müssen mir das in Musik setzen. Er:

Nun, geben Sie's einmal her. Ans Klavier gelehnt, rief er ein über das andere Mal aus: Aber, wie das schön ist — das ist schön! Er sah so eine Weile auf das Blatt und sagte endlich: ‚So, es ist schon fertig, ich hab's schon.' Und wirklich, schon am dritten Tag hat er mir es fertig gebracht, und zwar für einen Mezzosopran (für die Pepi nämlich) und für vier Männerstimmen. Da sagte ich ihm: ‚Nein, Schubert, so kann ich es nicht brauchen, denn es soll eine Ovation lediglich von Freundinnen der Gosmar sein. Sie müssen mir den Chor für Frauenstimmen machen.' Ich weiß es noch ganz gut, wie ich ihm dies sagte: er saß da im Fenster. Bald brachte er es mir dann für die Stimme der Pepi und den Frauenchor, wie es jetzt ist. Ich hatte meine Schülerinnen in drei Wagen nach Döbling, wo die Gosmar im Langschen Hause wohnte, geführt, das Klavier heimlich unter ihr Gartenfenster tragen lassen und Schubert eingeladen. Er war aber nicht gekommen. Anderen Tages, als ich ihn fragte, warum er ausgeblieben, entschuldigte er sich: Ach ja, ich habe darauf ganz vergessen. Dann habe ich das ‚Ständchen' im Musikvereinssaale (Tuchlauben) öffentlich aufgeführt und ihn nachdrücklich wiederholend dazu geladen. Wir sollten schon beginnen, und noch immer sah ich unsern Schubert nicht. Dr. Jenger und der später erzherzogliche Hofrat Walcher waren anwesend. Als ich nun zu diesem sagte, daß es mir doch gar zu leid täte, wenn er auch heute es nicht hören sollte — denn er hat es ja noch gar nicht gehört; wer weiß, wo er wieder steckt ... hatte Walcher die gute Idee: Vielleicht ist er bei Wanner ‚Zur Eiche' auf der ‚Brandstätte', denn dorthin gingen zur Zeit die Musiker gern wegen des guten Bieres. Richtig, saß er dort und kam mit ihm. Nach der Aufführung war er ganz verklärt und sagte zu mir: ‚Wahrhaftig, ich habe nicht gedacht, daß es so schön wäre'."

Ist das nicht der ganze Mensch? Nicht die ganze Zeit in ihrer gütigen, selbstverständlichen Einfachheit? Wer kann davon ohne Rührung lesen? Die Rührung, die um die Erscheinung Schuberts ist und nur vor dem Werk weicht...

Noch in diesem Sommer 1827 war Schubert „Mitglied des Repräsentativ-Komitees" in der Gesellschaft der Musikfreunde geworden, zwar nicht des „leitenden Ausschusses" — aber es

war doch als Anerkennung gedacht. Er dankte, „durch diese Wahl sehr geehrt". Und nun kam gleich auch eine Einladung des berühmten Mannes nach Graz zu Pachlers, die er annahm, „obwohl ich nicht einsehe, wie ich ein solches freundliches Anbieten ... irgend verdiene, noch, ob ich je etwas entgegenzubieten imstande sein werde".

Karl Pachler, Anwalt in Graz, war mit Marie Koschak verheiratet, einer schönen, gebildeten Frau und vortrefflichen Pianistin, die als solche schon von Beethoven geschätzt wurde und schon von ihm das Versprechen erhalten hatte, daß er sie in Graz besuchen werde. Als er starb, war Frau Pachler begierig, nun den Nächstwürdigen, Schubert, kennenzulernen. Jenger vermittelte die Einladung und reiste anfangs September mit Schubert zu Pachlers. Das Ehepaar hatte einen damals achtjährigen Sohn Faust, der vor Aufregung über den angekündigten Besuch nicht schlafen konnte. Plötzlich stand Schubert vor dem Buben, im grünen Frack... Noch als Mann und Beamter der Hofbibliothek bewahrte Pachler den Eindruck.

Nun wurde bei Pachlers und bei dem Verleger Kienreich in Musik geschwelgt. Der Steiermärkische Musikverein veranstaltete dem „auswärtigen Ehrenmitglied" zu Ehren „bei doppelter Wachsbeleuchtung" ein Wohltätigkeitskonzert, bei dem Schubert mitwirkte und Normanns Gesang aus den Liedern nach Scott selbst begleitete. Der Programmzettel sprach von der „gefälligen Mitwirkung eines Tonsetzers, dessen geistvolle Werke selbst das ferne Ausland kennt und bewundert". Auch bekam Schubert im Theater ein Werk aus dieser Jugendzeit Meyerbeers, „Die Kreuzfahrer in Ägypten" mit Nestroy als Sultan zu hören; aber schon nach dem ersten Akt sagte er zu Hüttenbrenner: „Ich halt's nimmer aus, gehen wir ins Freie." Vielleicht war es ihm auch nur zu heiß. Dem Theaterkapellmeister Kinsky wurde „Alfonso und Estrella" vorgespielt, aber der seufzte über die Aufgaben für Chor und Orchester, auch über die ungewöhnlichen Tonarten und hätte gern die Stücke in Cis und Fis um einen halben Ton tiefer transponieren wollen, was wiederum Schubert nicht recht war. Zu einer Annahme kam es nicht. Die Partitur blieb bis in die vierziger Jahre bei Pachlers liegen. Auch komponierte Schubert in Graz zwei Lieder und die „Grätzer"

Walzer und Galoppe. Die Hauptsache aber war doch die ungetrübte Geselligkeit und das sorglose Leben in der schönen Stadt, ihrer schöneren Umgebung. Da gab es einen Ausflug nach dem Hallerschlössel, dem Sommeraufenthalt der Pachlers, einen andern nach Schloß Wildbach bei Deutsch-Landsberg, und dort begleitete der Lehrer Fuchs aus dem nahen Ort Frauenthal die Lieder, Vater des Wiener Hofkapellmeisters J. N. Fuchs, der Schuberts Opern für die Gesamtausgabe durchsehen sollte, und des Komponisten Robert Fuchs, der am Wiener Konservatorium Generationen von Wiener Musikern unterrichtete und erst 1927 starb. Vielleicht ist Schubert damals in Graz Schwammerl genannt worden; für Anselm war der Spitzname nicht weit: Schilcherl, nach dem Schilcher genannten steirischen Wein.

Und dann waren die Freunde, Jenger und Schubert, wieder in Wien. Ende September schrieb Schubert an Frau Pachler: „Euer Gnaden! Schon jetzt erfahre ich, daß ich mich in Grätz zu wohl befunden habe, und Wien will mir noch nicht recht in den Kopf, 's ist freylich ein wenig groß, dafür aber ist es leer an Herzlichkeit, Offenheit, an wirklichen Gedanken, an vernünftigen Worten, und besonders an geistreichen Thaten. Man weiß nicht recht, ist man gescheidt oder dumm, so viel wird hier durcheinander geplaudert, und zu einer innigen Fröhlichkeit gelangt man selten oder nie. 's ist zwar möglich, daß ich selbst viel daran Schuld bin mit meiner langsamen Art zu erwarmen ..."

Feuchtersleben berichtet einem mährischen Freund: „...Schubert kam vor kurzem ganz begeistert aus Grätz." Er war ja schon glücklich, wenn es keine Alltagssorgen und freundliche Menschen um ihn gab. So weit brachte er es in Wien nicht — und vielleicht war ihm die Verleitung und zugleich Kontrolle der Schubertianer auch nicht immer recht...

Etwas später schickte Schubert, seinem Versprechen gemäß, Frau Pachler einen vierhändigen Kindermarsch nach Graz, den der kleine Faust mit der Mutter seinem Vater zum Namenstag vorspielen sollte. „Ich fürchte seinen Beyfall nicht zu erhalten, indem ich mich für dergleichen Kompositionen eben nicht sehr geschaffen fühle."

Es waren die trüben Tage der späteren Winterreise, begin-

nender Winter, die Krankheit (Kopfschmerzen) äußerte sich wieder, die Not war da, Trostlosigkeit übermannte den Schaffenden — er verbohrte sich in Gedanken an Tod und Verhängnis. „Er war lange und schwer krank gewesen, er hatte niederschlagende Erfahrungen gemacht, dem Leben war die Rosenfarbe abgestreift, für ihn war der Winter eingetreten. Die Ironie des Dichters, in Trostlosigkeit wurzelnd, sagte ihm zu." So Mayrhofer. Und Spaun erzählt: „Schubert war durch einige Zeit düster gestimmt und schien angegriffen. Auf meine Frage, was in ihm vorgehe, erwiderte er nur: Nun, ihr werdet bald hören und begreifen. Eines Tages sagte er zu mir: Komme heute zu Schober, ich werde euch einen Kranz schauerlicher Lieder vorsingen. Ich bin begierig zu hören, was ihr dazu sagt. Sie haben mich mehr angegriffen, als dieses je bei anderen Liedern der Fall war. Er sang uns nun mit bewegter Stimme die ganze Winterreise durch..." „... Viele glaubten und glauben vielleicht noch, Schubert sei ein stumpfer Geselle gewesen, den nichts angreife; die ihn eben näher kannten, wissen, wie tief ihn seine Schöpfungen angriffen und wie er sie in Schmerzen geboren..." „...Ich halte es für unzweifelhaft, daß die Aufregung, in der er seine schönsten Lieder dichtete, daß insbesondere seine Winterreise seinen frühen Tod mit veranlaßten..."

Den Freunden wollten diese erstickten Schreie aus eigenster Qual gar nicht behagen. Schober meinte, nur der „Lindenbaum" habe ihm gefallen — aber Schubert sagte ihnen voraus, daß sie sich auch mit den übrigen noch befreunden würden — ihm jedesfalls seien diese Liedwerke lieber als alles andere.

In diesem Jahr ist noch, außer anderen Liedern, das Trio in Es entstanden, die Phantasie für Violine mit Variationen über „Sei mir gegrüßt", geschrieben für den „böhmischen Paganini" Josef Slawik, der sie in seinem Konzert spielte. Das Stück war zu lang, die Kritik hörte es nicht zu Ende. Ferner ein Nocturno für Klavier, Violine und Cello, allerhand Kleineres: ein komisches Terzett „Der Hochzeitsbraten", eine italienische Kantate zur Genesung des Fräuleins Irene Kiesewetter (später verheiratet mit Baron Prokesch), das Oktett, italienische Gesänge nach Metastasio für den berühmten Opernsänger Lablache — er bewunderte Schubert und Schubert ihn — und dann war es die Zeit

der kleinen Klavierstücke, einer neuen Form aus der Poesie der Zeit, in ein künftiges Jahrhundert gleichsam hinausgeschleudert.

Der Winter sank. Er verdoppelte die Not. Die Wiener Verleger waren „rührig" im Drucken und Niederdrücken; es erschienen abermals, in diesem zu Ende gehenden Jahr 1827, einundzwanzig Werke. Für die ersten Lieder der Winterreise bekam Schubert je einen Gulden, für das Trio in Es zwanzig. Sollte es so weitergehen? War jener Tod, den Schubert oft greifbar nahe sah, nicht fast eine Notwendigkeit? Der Punsch verscheuchte, wenn man ihn bezahlen konnte, für einige Stunden allen Trübsinn. Und dann brach Schuberts Verachtung durch. Im Café Bogner erkühnte sich ein Orchestermusiker des Hoftheaters, ihm, der schon vom Heurigen kam, dummdreist zu sagen: „Ich denke, wir sind Künstler so gut wie Sie." Schubert tobte (nach Bauernfeld): „Musikanten seid Ihr! Weiter nichts! Der eine beißt in das Messingstück seines hölzernen Prügels, der andere bläst sich die Backen auf an seinem Waldhorn! Nennt ihr das Kunst? Ein Handwerk ist's, eine Fertigkeit, die Geld einbringt, und damit holla! — Künstler ihr! Wißt ihr nicht, was der große Lessing sagt? — Wie kann einer sein ganzes Leben lang nichts tun, als in ein Holz mit Löchern beißen! — Das hat er gesagt — (zu mir gewendet) oder was Ähnliches! Gelt? (wieder zu den Virtuosen): Ihr wollt Künstler sein? Bläser und Fiedler seid ihr alle miteinander! Ich bin ein Künstler, ich! Ich bin Schubert, Franz Schubert, den alle Welt kennt und nennt! Der Großes gemacht hat und Schönes, das ihr gar nicht begreift! und der noch Schöneres machen wird — (zu Lachner): Gelt, Bruder, gelt? — das Allerschönste! Kantaten und Quartette, Opern und Symphonien! Denn ich bin nicht bloß ein Lieder-Kompositeur, wie's in der dummen Zeitung steht, und wie die dummen Menschen nachschwatzen — ich bin Schubert! Franz Schubert! daß ihr's wißt! Und wenn das Wort Kunst ausgesprochen wird, ist von m i r die Rede, nicht von euch Würmern und Insekten, die ihr Soli verlangt, die ich euch niemals schreiben werde — ich weiß wohl warum! Ihr kriechenden und nagenden Würmer, die mein Fuß zertreten sollte — der Fuß des Mannes, der an die Sterne reicht — sublimi feriam sidera vertice — (zu mir) übersetz' ihnen das! — An die Sterne, sag' ich, während

ihr armen blasenden Würmer euch im Staub windet und mit dem Staube als Staub verweht und vermodert!“ —

„... Unter beschwichtigenden Worten brachten wir ihn nach Hause. Am nächsten Morgen lief ich zu dem Freunde, um nachzusehen, da mir sein Zustand bedenklich erschienen war. Ich traf Schubert noch im Bette, fest schlafend, die Augengläser auf dem Kopf, wie gewöhnlich.

Im Zimmer lagen die Kleider von gestern, wild und wirr durcheinandergeworfen. Auf dem Schreibtisch lag ein halbbeschriebener Bogen Papier, ein Meer von Tinte aus dem umgeworfenen Tintenfaß darüber hingegossen. Auf dem Blatte stand: ‚Um zwei Uhr nachts‘ — ... nun folgten ein paar halb verworrene Aphorismen, heftige Gemütsausbrüche. Kein Zweifel, er hatte das gestern nach der heftigen Szene niedergeschrieben.

So hatte ich mir die wunderliche Stelle exzerpiert: ‚Beneidenswerter Nero, der du so stark warst, bei Saitenspiel und Gesang ekles Volk zu verderben‘!“

Zu Ende

1828

Es begann mit dem üblichen Silvestertreiben bei Schober. Spaun, Bauernfeld, Schwind, Gahy, sie alle waren versammelt, man stieß mit Malaga auf das neue Jahr an, Bauernfeld machte seine Verse, worauf man zu Bogner ging. Es war das letzte Jahr, es konnte nicht mehr lange so weitergehen. Dieser „heitere“ Schubert rief den Tod, er spielte schon fast mit ihm.

Es ist allzu eintönig, von Schuberts Not zu erzählen. Sie war in dem Winter auf 1828 ganz besonders fühlbar. Einmal saßen Bauernfeld und Schubert nachmittags bei Bogner, tranken Kaffee und verzehrten eine Menge Kipfel. Ist es die Szene aus einer wienerischen Vie de bohême? Einer „frozzelte“ den andern „wegen des guten Appetits so bald nach der Mittagszeit“ — zuletzt aber sagte Schubert, er habe eigentlich noch nichts gegessen. Dem Freund ging es genau so. Zu Hause fror man. Wollte man ausgehen, so war kein Paar Strümpfe heil. „Schwind,“

meinte Schubert ernsthaft, „jetzt glaube ich wirklich, es werden keine ganzen mehr gestrickt." Heimlich half noch die Mutter mit ein paar Zwanzigern aus. Schwind rettete sich nach München, die Netti heiratete einen andern, so wie die Therese Grob es getan hatte. Aber Schwind war einer von den hellen Menschen; und Schubert war es anders beschieden.

Er flüchtete ins Geistige. Bei Schober gab es wieder Lesungen, von Äschylus zu Kleist („Marquise von O.") und Heine („Reisebilder"): der letzte seiner Lied-Dichter wendet sich ihm nun zu. Beispiellos reiches, großes Schaffen bricht noch einmal hervor. Es ist das Jahr der großen Symphonien, des Streichquintetts, der Messe in Es, der drei großen Klaviersonaten, der vierhändigen Werke — des Schwanengesangs. Selbst bei Schubert konnten Werke von solcher Macht in solcher Fülle nur angesichts des Todes ans Licht drängen.

Bemerkenswert ist Schuberts Sehnsucht nach der großen Form. Gegen einen Freund äußerte er nach der großen C-Dur-Symphonie, er wolle nun nichts mehr von Liedern hören, er „sitze jetzt ganz in Opern und Symphonien". Lieder waren ihm in der letzten Zeit durchaus nebensächlich — es fällt auf, daß er nicht einmal in jener betrunkenen Rede an die Musikanten, sein Werk rühmend, von Liedern gesprochen hat...

Die (letzte) Messe in Es ist ein Aufschrei schmerzlichster Todessehnsucht, eine Gabe nicht mehr an diese Welt. Sie hat die namenlose Größe, Wucht und Gewalt jener Grenzgebiete zwischen Leben und Nicht-mehr-Leben, in die Schubert so häufig und nun endgültig gerät. Wenn er in dem Sanctus der Messe die Majestät eines Gottes über allen irdischen Trübnissen preist, überfliegt er die Regionen des Schmerzes in einem der erhabensten Sätze aller neueren Musik. Aber die Bahn dieses Fluges steigt und sinkt, kann nicht im Reich der Freude weilen. Nicht einmal im Gloria: hier zum ersten Male ergibt sich aus Posaunenklängen ein Motiv, das an das „Dies irae" und an Schuberts Lied „Der Doppelgänger" gemahnt. Wenn dann zuletzt am Schluß der Messe das liturgische Agnus angestimmt wird, ist das düstere Motiv wieder da. Requiem für den Komponisten?... Rhythmik, Harmonik, Modulation, wie sie etwa im Sanctus (Es-H-g-es), oft wild ausbricht, die gesteigerte Polyphonie, die ausladenden

Fugen — hier ist Reife erreicht: schon wird eine ferne Zukunft gestreift. Dem Orchester fehlen Flöten, fehlt die Orgel; mit grellen Stößen tritt das Blech hervor. Der Melodiker Schubert krönt sich noch gleichsam: Incarnatus est, Preis der Menschwerdung, eingehüllt in die Süßigkeit eines Gesangs für zwei Solotenöre ... Und ganz herrlich ist auch die Friedensbitte am Schluß, das „dona nobis pacem", beruhigt, beseligt. Aber so wie diese Messe gleichsam klopfenden Herzens begonnen wurde, so schließt sie in Düsternis und Angst ... Sie ist lange nicht verstanden worden, heute noch viel zu wenig bekannt — zu dem Operetten-Schubert der gesicherten Überlieferung paßt sie freilich am schlechtesten ...

Hier soll noch die allgemein bekannte „Deutsche Messe" Schuberts erwähnt werden, ein völlig schlichtes, für eine Schule geschriebenes, einfach schönes Gesangswerk aus dem Jahr 1827 mit einem Anhang „Das Gebet des Herrn", der gewöhnlich als letztes Stück der Meßgesänge verwendet wird. Der Text ist von dem gleichen sehr geschickten Professor Neumann gedichtet, der für Schubert den Sakuntala-Stoff in Verse gebracht hatte.

Wieder muß dieser Genius die aufmerksameren Verleger draußen beschäftigt haben, die nicht so sehr von seiner Not wie von seinem Überfluß wußten, die Gestalt ahnen mochten, wenn sie auch nicht so weit gingen, sogleich den Werken zu trauen. Schott meldete sich und wählte aus dem Angebotenen. Es gab Ungedrucktes genug, so die Quartette in d und G, Vierhändiges, Lieder, ein Klaviertrio; die Opern, Messen (Symphonien erwähnte Schubert gegen diesen Verlag nur mit höchster Vorsicht). Schott wählte die Impromptus und einen fünfstimmigen Chor für je sechzig Gulden. Das war im Februar; im Oktober fand sich, daß die Impromptus von der Pariser Niederlassung des Verlags als unbrauchbar bezeichnet wurden, Schott sandte sie zurück und behielt, für dreißig Gulden, den Männerchor. Probst in Leipzig, dem Schubert zu teuer gewesen war, erbat nun doch etwas, bekam im Mai das Es-Dur-Trio, zahlte 20 Gulden 60 Kreuzer und brachte es im Oktober heraus: das erste Werk Schuberts, das außerhalb Österreichs verlegt wurde. Auch der Verleger Brüggemann in Halberstadt fragte an, bekam eine Zusage Schuberts, aber dieser vergaß wohl den Handel.

Die Wiener Öffentlichkeit sollte durch ein Konzert wachgerüttelt werden, das ja auch Einnahme versprach. Schon Beethovens Konzert im Jahr 1824 hatte Schubert auf den Gedanken gebracht, etwas Ähnliches zu versuchen. Nun sprach ihm Bauernfeld zu. „Was wird aus mir armen Musikanten", soll Schubert gesagt haben. „Ich werde wohl im Alter wie Goethes Harfner an die Türen schleichen und um Brot betteln müssen..." Bauernfeld schilt ihn aus:

„Willst du meinen Rat? Dein Name klingt in aller Munde und jedes deiner Lieder ist ein Ereignis; du hast die prächtigsten Streichquartette und Trios verfaßt, der Symphonien nicht zu denken! Deine Freunde sind davon entzückt, aber kein Kunsthändler will sie vorderhand kaufen, und die Öffentlichkeit hat noch keine Ahnung von der Schönheit und Anmut, die in diesen Werken schlummern. So nimm dir einen Anlauf, bezwinge deine Trägheit, gib im nächsten Winter ein Konzert, nur von deinen Sachen natürlich. Vogl wird dir mit Vergnügen beistehen, Bocklet, Böhm und Linke werden sich's zur Ehre schätzen, einem Meister, wie du, mit ihrer Kunstfertigkeit zu dienen. Die Besucher werden sich um die Eintrittskarten reißen, und wenn du nicht mit einem Schlage ein Krösus wirst, so genügt doch ein einziger Abend, um dich fürs ganze Jahr zu decken. So ein Abend läßt sich alle Jahre wiederholen, und wenn die Neuigkeiten Aufsehen machen, wie ich gar nicht zweifle, so kannst du deine Diabellis, Artarias und Haslingers mit ihrer schäbigen Bezahlung bis ins Unermeßliche hinauftreiben! Ein Konzert also, folge meinem Rat! Ein Konzert."

Schubert: „Wenn ich die Kerls nur nicht bitten müßte!" Aber er bat sie doch. Einige Monate nach dieser sommerlichen Unterredung kam das Konzert im Musikvereinssaal (Tuchlauben) zustande, am 26. März 1828, also genau ein Jahr nach Beethovens Tod. Richtig sang Vogl, spielten Böhm, Bocklet, Linke, es gab „ein neues Trio", den ersten Satz eines „neuen Quartetts", das „Ständchen", gesungen von Josefine Fröhlich mit den Schülerinnen des Konservatoriums, den „Schlachtgesang" von Klopstock, einen Doppelchor für Männerstimmen ... Der Eintritt kostete drei Gulden, aber der Saal war überfüllt, der Beifall groß, Hervorrufe über Hervorrufe, Wiederholungen und eine

Einnahme von achthundert Gulden! Nur — kein Wiener Kritiker war zu sehen. „Es ist nur eine Stimme in unseren Mauern und diese schreiet ‚Hört Paganini'." Einige Auslandsblätter brachten Korrespondenzen voll nichtssagenden Lobes, insbesondere die Feststellung, daß es die zahlreich versammelten Freunde und Protektoren an „rauschendem Beifall bei jeder Nummer" nicht fehlen ließen.

Schubert erstand von dem vielen Geld nun selber für sich und Bauernfeld Eintrittskarten zu einem Konzert Paganinis, von dem auch er fasziniert war. Aber er kaufte auch ein Klavier und zahlte einige Schulden ab. Zu einer Sommerreise langte es danach keinesfalls; er kam also nicht mehr nach Graz, nicht einmal nach Gmunden zu Traweger, wie er eine Zeitlang noch gehofft hatte. Im Oktober sollte es nach Pest gehen, wo Lachner eine neue Oper aufführen ließ. Schindler lud ihn dringend ein, redete ihm auch zu, in der ungarischen Hauptstadt ein Konzert zu geben, was mit einigen Empfehlungen an Aristokraten leicht möglich und sehr einträglich wäre. Schubert reiste mit seinem Bruder Ferdinand und zwei Freunden ab, kam nach Eisenstadt, besuchte Haydns Grab und kehrte um. Es war die letzte Reise.

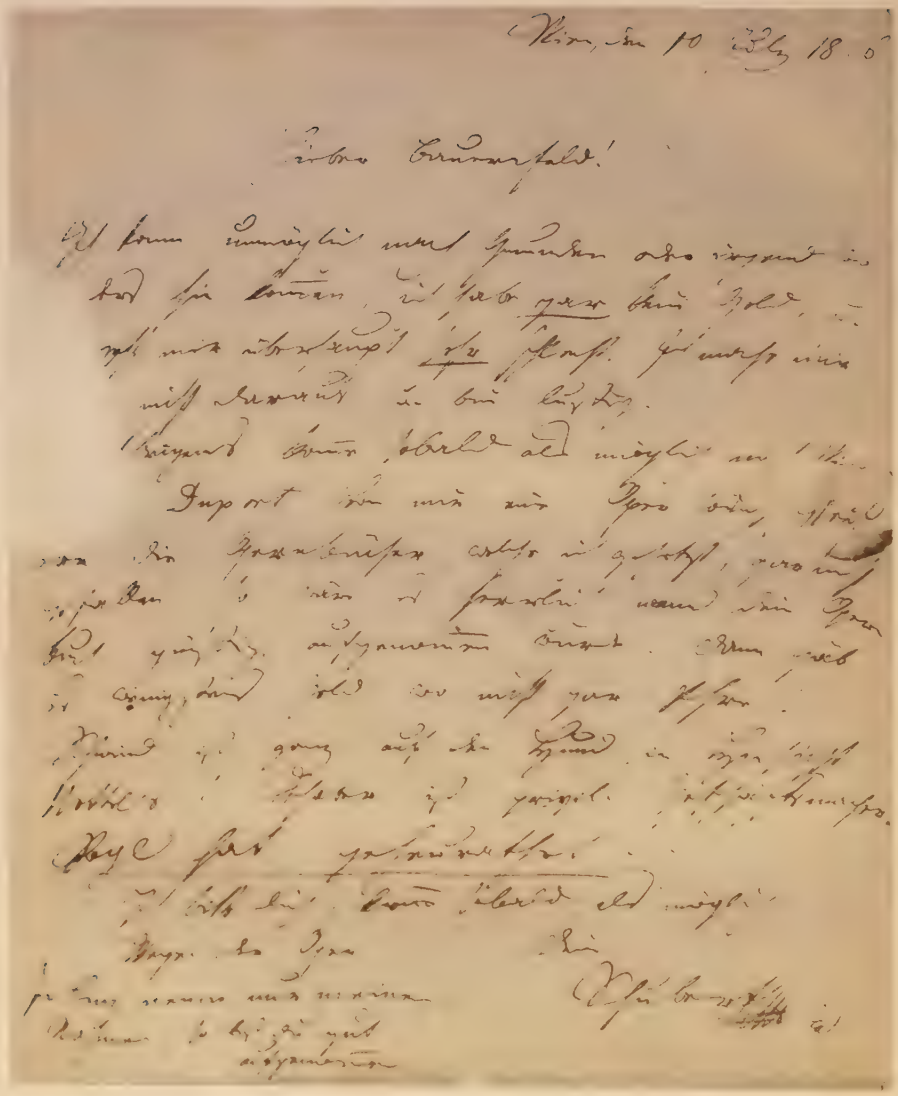
Letzte Lieder: Nach der „Winterreise" ließ sich, so schien es, im Lied wohl nicht mehr viel und kaum noch Größeres sagen. Er hatte zweierlei Lieder, solche, wie er sie in seiner sorglosen Genialität, seiner Meisterschaft eben schrieb, und die anderen, die zwar geringer an Zahl, aber nun doch immer häufiger aus seiner Tiefe drangen. Er fand jetzt noch zwei Gedichte von Scott, fand das liebliche, nur ein wenig gedehnte Naturbekenntnis „Ins Grüne", Worte von Reil; komponierte die schottische Ballade vom blutgeröteten Schwert; „Heimliche Liebe", überaus zart und schön, von der Dichterin Klenke; geriet, noch einmal und jetzt besitzergreifend, an den steirischen Dichter Karl Gottfried von Leitner: „Das Weinen", „Der Wallensteiner Lanzknecht", setzte neben dieses derbe und herbe zwei versonnene Lieder wie „Der Kreuzzug" und „Die Sterne"; wir hören den besonderen Schubertischen Klopfrhythmus, der immer wiederkehrt: ein Viertel, zwei Achtel...

Aber dann kommen, was die Verleger als „Schwanengesang" herausgegeben haben, vierzehn Lieder, keineswegs zusammen-

gefaßt oder gar zyklisch gemeint. Auch hier ist das Zweierlei; die sieben Gedichte von Rellstab, dem Berliner Literaten und Musikkritiker, Zwiegespräch mit dem Bächlein, noch einmal und wieder einmal Sehnsucht nach einem Frühling, den der Bringer dieser Töne nicht mehr sehen sollte; die schmerzvolle Frage „Wohin?" steht am Ende. Auch das bange „Kriegers Ahnung" lesen wir wie unter dem Aspekt des Abschieds: „Bald ruh' ich wohl und schlafe fest"... Folgt das bekannte Ständchen „Leise flehen meine Lieder" — eine der unmittelbarsten Eingebungen, die Glück noch erobert, ertrotzt: Himmelsglück ist an der Stelle „Komm, beglücke mich" über den Liebenden, über uns alle ausgegossen. August 1828! Noch einmal das Auflodern der Leidenschaft im „Aufenthalt": „Unaufhörlich mein Herze schlägt" — da verstärkt der Klavierbaß die Stimme zu noch größerer Eindringlichkeit. „In der Ferne" spricht vom Fluch der Wanderschaft, „Abschied" will das alles froh sehen... Dann findet sich das Eigentliche dieses Schwanengesangs. Es kommen die Gedichte von Heine.

Eben noch den Aufgang des in seiner Zeit völlig umstürzlerischen und starken Dichters hat Schubert erlebt. Er gibt sich ihm gefangen, schenkt den ergreifenden Versen Zauber für die Bezauberung, die er von ihnen so gerne empfängt. „Atlas" — — groß, dramatisch, mit den wühlenden Unisono-Bässen, völliger Einklang: „Auch meine Tränen flossen mir." Über alle Ironie des Dichters hinweg gerät das „Fischermädchen" ins Volksliedhafte. Wunderbar gleitet mit dem Motiv-Symbol der flüchtig zerlegten, verminderten Septime „Die Stadt" gleichsam in einen kosmischen Nebel. Herrlich ist die Eingebung, die Nuanzierung, Bannung der strophischen Wiederholung in dem ewigen Lied „Das Meer": melodisch-pathetischer Schluß, der allen Ernst festhält, alles Spielerische des Gedichtes abweist. „Der Doppelgänger": ein Thema der Es-Dur-Messe, unerhörte Modulationen, das Klavier gleichsam nur Stütze, verstummt über verzweifelten Rufen einer kaum mehr im alten Sinne melodisch gebundenen Singstimme. Das ist das letzte Lied nach Heine, immer noch vom August des Todesjahres. Im Oktober wird die „Taubenpost", Verse von Seidel, hingeschrieben, noch ein Bekenntnis zur Sehnsucht, aber in der alten Liedfertigkeit, unpersönlich

Probe bei Lachner



Brief Schuberts

nach diesen letzten Enthüllungen, Offenbarungen — und der Sänger schweigt.

Nichts Auffälliges wird aus dem Sommer, dem Frühherbst, diesen letzten Monaten und Wochen berichtet; es war die gewohnte Ebbe und kurze Flut in der Kasse, die gewohnte, nur kaum glaubliche Fülle der Arbeit, das gutmütige Leben und Gewährenlassen, der dumpfe Druck eines nahen Schicksals — wie nahe es war, wird er wohl kaum gemerkt haben. Es gab auch die gewohnten Krankheitserscheinungen, vielleicht ein bißchen stärker, Kopfschmerzen, Blutandrang, Schwindelanfälle; der Arzt wünschte Landluft. Er zog zum Bruder auf die Neue Wieden, Firmiansgasse (sie heißt jetzt Kettenbrückengasse), das Haus trägt die Nummer 6. Zuvor hatte er, mit Schober zusammen, zuletzt beim Blauen Igel, Tuchlauben, gewohnt; es waren ihm da zwei Zimmer und eine Kammer, diese für sein Notenwerk, eingeräumt.

Die Wiedner Wohnung lag, und deshalb war sie gewählt worden, am Rand der bebauten Stadt, man war bald im Freien. Aber es war ein neues Haus, noch feucht, der Aufenthalt tat Schubert nicht gut.

Der Umzug geschah am 1. September; am 2. wurde in der Alserkirche, der Begräbniskirche Beethovens, bei einer Prozession zur Glockenweihe ein Chor „Glaube, Liebe, Hoffnung" von Schubert gesungen. Am 5. fiel Bauernfeld im Burgtheater durch. Grillparzer, Schwind, Schober, Schubert erwarteten ihn im Gasthaus, aber Bauernfeld nahm es sich zu Herzen, mied die Gesellschaft, Schwind und Schubert suchten ihn auf: Schubert versicherte, wie sehr ihm das Stück gefallen habe — und er und die Freunde seien doch auch keine Esel. Am 2. Oktober wird Schott gemahnt, der wegen der Impromptus noch nicht geantwortet hatte; am 30. sagt die Firma ab. Zu Beginn des Oktober war man nach Eisenstadt gereist. Am 31. will Schubert beim Roten Kreuz auf dem Himmelpfortgrund einen Fisch essen, aber es ekelt ihn. Die Todeskrankheit — er weiß es nur nicht. Am 3. November hört er ein von Bruder Ferdinand komponiertes Requiem zum Allerseelentag in der Hernalser Pfarrkirche, klagt über Mattigkeit, läuft aber drei Stunden spazieren. Am 4. geht er zu Sechter, er vereinbart Schülerschaft, es soll Marpurgs „Abhandlung

von der Fuge" durchgenommen werden. Zu spät, er wurde kein Musikgelehrter mehr... Seit dem 11. muß er liegen. Vom 12. ein böser Brief an Schober: „Ich bin krank. Ich habe schon 11 Tage nichts gegessen und nichts getrunken, und wandle matt und schwankend von Sessel zu Bett und zurück. Rinna behandelt mich. Wenn ich auch was genieße, so muß ich es gleich wieder von mir geben. Sey also so gut, mir in dieser verzweiflungsvollen Lage durch Lectüre zu Hülfe zu kommen. Von Cooper habe ich gelesen: Den letzten der Mohikaner, den Spion, den Lootsen und die Ansiedler. Solltest Du vielleicht noch was von ihm haben, so beschwöre ich Dich, mir solches bey der Frau von Bogner im Kaffeehaus zu depositieren. Mein Bruder, die Gewissenhaftigkeit selbst, wird solches am gewissenhaftesten mir überbringen. Oder auch etwas anderes. Dein Freund Schubert."

Cooper also. Auch da blieb es bei den Kenntnissen, die er von diesem Autor schon hatte. Die Krankheit nahm zu, aber die Freunde, Spaun, Schober, Bauernfeld, Lachner, erkannten noch einige Tage nicht, wie schlimm es stehe. Lachner: „Ich unterhielt mich mit dem anspruchslosesten und teilnehmendsten Freund mehrere Stunden." Immer wieder Gespräche über den Operntext, den begonnenen „Grafen von Gleichen". Aber der Hofrat Rinna erkrankte selbst, Josef von Vering übernahm die Behandlung. Es kam zu einer Konsultation mit J. B. Wisgrill. Typhus, gar kein Zweifel, Nervenfieber, wie das damals hieß. Der Kranke delirierte, vom Abend des 17. an verlor sich das Bewußtsein. Noch am Nachmittag war er, wie Bauernfeld berichtet, vollkommen bei sich gewesen, ohne ein Zeichen des Irre-Redens ... „obwohl mich die gedrückte Stimmung des Freundes mit schlechten Ahnungen erfüllte".

Der 18. verging unter immer schlimmeren Fieberphantasien. Er bat, ihn nicht „in diesem Winkel unter der Erde" zu lassen, glaubte auch in einem fremden Zimmer zu sein. Ferdinand beruhigte, aber der Kranke rief: „Ist nicht wahr, hier liegt Beethoven nicht." Der Arzt kam, versprach Besserung, aber Schubert sagte: „Hier, hier ist mein Ende."

Der Vater meldete sich von seiner Roßau her mit einem Brief: „Lieber Sohn Ferdinand. Die Tage der Betrübnis und des Schmer-

zes lasten schwer auf uns. Die gefahrvolle Krankheit unseres geliebten Franz wirkt peinlich auf unsere Gemüter. Nichts bleibt uns in diesen traurigen Tagen übrig, als bei dem lieben Gott Trost zu suchen, und jedes Leiden, das uns nach Gottes weiser Fügung trifft, mit standhafter Ergebung in seinen heiligen Willen zu ertragen; und der Ausgang wird uns von der Weisheit und Güte Gottes überzeugen und beruhigen.

Darum fasse Mut und inniges Vertrauen auf Gott; er wird Dich stärken, damit Du nicht unterliegest, und Dir durch seinen Segen eine frohe Zukunft gewähren. Sorge soviel als möglich, daß unser guter Franz unverzüglich mit den heil. Sakramenten der Sterbenden versehen werde, und ich lebe der tröstlichen Hoffnung, Gott wird ihn stärken und erhalten.

Dein betrübter, aber von dem Vertrauen auf Gott gestärkter
Vater Franz."

Aber dann mußte er in seinem „Familienverzeichnis" nach dem Namen Franz ein Kreuzchen machen und eintragen: „Mittwoch, den 19. November 1828, nachmittags 3 Uhr (am Nervenfieber), begraben Samstag, 22. November 1828."

Der Vater versandte die gedruckte Todesanzeige. Franz Schubert, „Tonkünstler und Compositeur", wurde nicht auf den zunächst gelegenen Matzleinsdorfer Friedhof gebettet: hier lag Beethoven nicht. Bruder Ferdinand deutete die Worte als Wunsch, an die Ruhestätte des verehrten Mannes zu kommen. Und so wurde auch Schubert in Währing begraben. Das war ein tüchtiges Stück weiter, und das Begräbnis kostete auch siebzig Gulden mehr.

In einer Einsiedler-Kutte, wie das damals üblich war, aber mit Lorbeer um die Stirn, wurde er bestattet. Die Leiche wurde zweimal eingesegnet, in der zuständigen Margarethner Pfarrkirche, wo ein Lied von Schubert gesungen wurde auf Worte, die Schober zu der Gelegenheit gedichtet hatte. Dann in der Währinger Pfarrkirche. Es war nicht das Leichenbegängnis, das man Beethoven bereitet, an dem eine Stadt teilgenommen hatte, aber es waren viele, die ihm das Geleit gaben. „Die Frauen werden doch nicht in schwarzer Trauer erscheinen?" hatte Bruder Ferdinand an den Vater geschrieben...

Nur drei Gräber von Beethoven entfernt kam er in die Erde.

Der Friedhof ist heute, mitten im Bezirk Währing, aufgelassen, die Monumente für Beethoven und Schubert sind erhalten, doch als Kenotaphe (die beiden Leichen sind längst auf den Zentralfriedhof gebracht), der große öffentliche Garten, der nun hier angelegt ist, heißt Schubert-Park. Am Begräbnistag fragte Wilhelm Chezy im Bognerischen Kaffeehaus nach Schubert. Da lagen wohl auch noch Schobers Cooper-Bände für den Kranken. „Kommen Euer Gnaden schon von der Leich?" fragte der Kellner. Auf diese Art erfuhr Chezy, daß der, den er suchte, nicht mehr zu finden war.

Aber das Melodram dieses Daseins geht weiter. Man lese das Amtsprotokoll über den Nachlaß:

„Sperrs-Relation. Todtenfall auf der Wieden. — Herr Franz Schubert, Tonkünstler und Compositeur, ledig, 32 Jahr alt, wohnend No. 694, allda in Aftermiete bei dem leiblichen Bruder Herrn Ferdinand Schubert, gestorben am 19. November 1828, ohne Testament. Nächste Anverwandte: Der leibliche Vater Franz Schubert, Schullehrer in der Roßau No. 147, dann 8 leibliche Geschwister des Erblassers: 1. Ferdinand, Professor zu St. Anna, wohnhaft im Sterbeorte, 2. Ignaz, Schulgehilfe, am Himmelpfortgrunde, 3. Karl, am Himmelpfortgrunde, Maler, 4. Theresie, verehelichte Schneider, Professorsehegattin im k. k. Waisenhause, aus erster Ehe, von der Mutter Elisabeth, dann 5. Marie Schubert 14, 6. Josefa 13, 7. Andrä 5, 8. Anton Schubert, 3 Jahre alt, alle vier bei dem Vater in der Roßau, und Geschwister zweiter Ehe von der Mutter Anna. Als Name desjenigen, der sich der Verlassenschaft annehme und in dessen Händen sie gelassen werde ist der leibliche Vater angeführt. Das Vermögen besteht nach Angabe des leiblichen Herrn Vaters und leiblichen Bruders bloß in folgendem: 3 tuchene Fracke, 3 Gehröcke, 10 Beinkleider, 9 Gilets: 37 fl. C. M., 1 Hut, 5 Paar Schuhe, 2 Paar Stiefel: 2 fl., 4 Hemden, 9 Hals- und Sacktücheln, 13 Paar Fußsocken, 1 Leintuch, 2 Bettziechen: 3 fl., 1 Matratze, 1 Polster, 1 Decke: 6 fl. Außer einigen alten Musikalien geschätzt auf 10 fl. befindet sich vom Erblasser nichts vorhanden. Summe 63 fl.

Hierauf hat der leibliche Herr Vater des Erblassers laut in Händen habenden Quittungen an bestrittenen Krankheits- und Leichkosten 269 fl. 19 kr. in Conv. Münze zu fordern."

Es gab etliche wohlgemeinte Poesien in den Zeitschriften und beileibe keine Zeile in der Zeitung. Es gab eine Totenmesse bei St. Ulrich mit Mozarts Requiem, eine in der Augustinerkirche, am 23. Dezember, bei der hundert Künstler mitwirkten; aufgeführt wurde Freund Anselms Requiem für zwei Chöre. Zu Sammlungen für ein Denkmal rief Grillparzer auf; Anna Fröhlich gab zwei Konzerte, deren Erträgnis für den Zweck hinreichte; Grillparzer verfaßte, nach etlichen erhaltenen Entwürfen, die viel getadelte Grabschrift:

„Der Tod begrub hier einen reichen Besitz, aber noch schönere Hoffnungen. Hier liegt Franz Schubert, geboren am 31. Jänner 1797, gestorben am 19. November 1828, 31 Jahre alt."

Schumann meinte: „Nachzugrübeln, was er noch hätte erreichen können, führt zu nichts... Er hat genug getan, und gepriesen sei, wer, wie er, gestrebt und vollendet." Schumann nämlich kannte schon um einiges mehr von den Nachlaßwerken als der Verfasser der Grabschrift — der dafür den Bohemien Schwammerl und die Legende von seinem Leben um so besser gekannt hat.

Wer war den Schubertianern gestorben? Einer aus ihrem Kreis, den sie sicherlich für den Begabtesten hielten, für ein Genie der Musik — und des seligen Lebens, wie sie es meinten. Ein Mensch, der täglich mit ihnen beisammen gewesen war... Sie hätten keine Österreicher sein müssen, wenn nicht ihre Selbstironie, die „Frozzelei", die sich gegen die eigene Person noch lieber kehrt als gegen andere, den Freundeskreis verhindert hätte, den Toten in seiner vollen Größe zu sehen: selbst gar einen so griesgrämigen Beobachter wie Grillparzer, den vorsichtigen Hüter überlieferter Maßstäbe, mit denen er selbst Klassiker gemessen hatte ... Immer mehr verblaßte das Bild dieses Franz Schubert, der zuletzt doch Bertl gerufen wurde, Musikant und Schwammerl war ...

Das Bild... Sein Äußeres „unscheinbar, fast abstoßend" (nach Kreißle, dessen Schilderungen noch auf Zeitgenossen zurückgehen; „sein rundes, dickes, etwas aufgedunsenes Gesicht, die niedere Stirn, die aufgeworfenen Lippen, buschigen Augenbrauen, die stumpfe Nase und das gekräuselte Haar gaben seinem Kopf ein mohrenartiges Aussehen." ... „Seine Statur war untermittelgroß, Rücken und Schultern gerundet, die Arme und Hände fleischig, die Finger kurz, der Ausdruck seines Gesichtes konnte weder als geistreich, noch als freundlich gelten und nur dann, wenn ihn Musik oder Gespräche aufregten, besonders aber, wenn es sich um Beethoven handelte, fing sein Auge zu blitzen an und belebten sich die Züge." Und Anselm Hüttenbrenner: „Sehr schön gewölbt war seine Stirn. Seiner Kurzsichtigkeit wegen trug er stets Brillen, die er selbst während des Schlafens nicht ablegte. Das Toilettemachen war seine Sache durchaus nicht, daher er auch ungern in höhere Zirkel sich begab, für die er sich mehr herausputzen mußte. So manche Gesellschaft wartete mit Sehnsucht auf sein Erscheinen und würde eine Nachlässigkeit im Anzuge ihm herzlich gern nachgesehen haben; er aber konnte manchmal nicht so viel Macht über sich gewinnen, den Alltagsrock mit dem schwarzen Frack zu ver-

tauschen. Das Bücklingemachen war ihm zuwider und das Anhören ihm geltender Schmeichelreden geradezu ekelhaft."

Von seinem Herzen, seinem Gemüt waren sie alle bezaubert. Immer wieder gerühmt wird seine Bescheidenheit, Neidlosigkeit, Geselligkeit, Treue. Nur war freilich der „Starrsinn" da, über den sich „l'ami de Beethoven", Anton Schindler, nicht eben hätte wundern müssen. Schindler gibt diesem Starrsinn die Mitschuld an Schuberts Verborgenheit bei seinen Lebzeiten, da er „gute und praktische Ratschläge ... wohlmeinender Freunde" nun einmal nicht habe hören wollen. Aber „diesem Charakterwesen von Eigen- und Starrsinn, das auch oft genug in Fällen des gesellschaftlichen Verkehrs sich äußerte, ist keineswegs ein Übermaß künstlerischen Selbstgefühls oder gar Überschätzung zu unterstellen. Schuberts bei allen Gelegenheiten bewiesene Pietät für die Klassiker, sein rastloses Streben liefern Beweise genug gegen solche Unterstellung. Eifersüchtiges Interesse, Ruhmsucht, die nicht wenig Künstler zur Tätigkeit anspornen, waren für Schubert unbekannte Begriffe; seine soviel wie nur möglich behauptete Verborgenheit, sein Wandel überhaupt zeugen für die Reinheit seiner Gesinnung zur Genüge".

Dieser Schubert hatte sich nicht wie andere Meister vor ihm, andere auch in den Jahren seines Lebens, in höfischen Kreisen bewegt: er war vielmehr so recht, soziologisch genommen, der Musiker des nunmehr bestimmenden Bürgertums. Aus seiner zweifellos großen Geistes- und Geschmacksbildung, die immer wieder angezweifelt wurde, weil er weder Zeugnisse noch akademische Grade aufweisen konnte, hat er niemals ein Wesen gemacht. Reisen brachten ihn nicht sehr weit, nur nach Oberösterreich, Salzburg, Steiermark und gerade noch in das slawisch-magyarische Grenzgebiet im Osten. Er hat weder das außerösterreichische Deutschland, noch Italien gesehen, von Frankreich und England nur einiges Geographische gewußt. Wenig ist auch über die Rückwirkung sicherlich gewaltiger Zeitereignisse auf diesen stillen Musiker mit Sicherheit überliefert. Unser Buch supponiert sie — doch wohl mit Recht. Der Leser möge selbst richten, ob Franz Schuberts Leben so ereignislos gewesen ist, wie gewöhnlich gesagt wird, und ob er es sich, wäre es das nach unserem Epigonenwissen, ereignislos denken kann.

Als Schubert starb, waren von seinen Werken fast nur die Lieder, im Verhältnis wenige, aufgeführt worden, öffentlich nur Dramatisches, einige Ouvertüren, das Oktett, das Trio in Es, das Streichquartett in a, ein paar Chöre und Lieder. Gedruckt waren etwa hundert Lieder (also der sechste Teil), Klavierstücke, namentlich Tänze, ein wenig Kammer- und Orchestermusik; noch am Begräbnistag, am 22. November 1828, erschienen Lieder, sein Opus 105. Ein Schubert ohne die Symphonien in h und C, ohne das Streichquintett, die letzten Klaviersonaten, die Es-Dur-Messe, den Schwanengesang und soviel andere Lieder — werden da die „noch schöneren Hoffnungen" der Grabschrift nicht verständlich? Was konnte dieser Zeitgenossen „Besitz" gewesen sein? Von Schuberts Werken nur wenige; alles freilich von der Persönlichkeit.

Der Nachlaß, in Bruder Ferdinands Händen, wurde 1830 zum größten Teil an Diabelli & Co. verkauft; gleich die C-Dur-Symphonie war, wie wir wissen, nicht darunter, sondern mußte von Schumann in Ferdinands Papieren entdeckt werden. Nun erschienen nicht weniger als fünfzig Lieferungen Nachlaß: es wurden Zweifel laut, ob es überhaupt möglich sei, daß ein Mensch von einunddreißig Jahren das alles komponiert habe.

Seit der Begründung des Quartetts Hellmesberger (1849) wurde Schuberts Kammermusik in Wien häufig aufgeführt. Berlin lernte viele dieser Werke schon in den dreißiger Jahren kennen. Ungefähr gleichzeitig mit dem Quartett Hellmesberger entfaltete sich die systematische Schubert-Pflege des Wiener Männergesangvereins (seit 1844); dann kamen, in seiner Vaterstadt, Schubertbund, Singverein und Sing-Akademie.

Der deutsche Norden ließ sich für Schubert, trotz Schumann und Mendelssohn, nicht ganz leicht gewinnen. Franz Liszt tat vieles, besonders durch seine Klavierübertragungen der Lieder, die nur freilich oft völlig ins Virtuose gerieten; ihm folgte in Süddeutschland Mottl. Die Nachfolge eines Vogl und Schönstein ging auf Julius Stockhausen, Messchaert, Wüllner über. Wagner war ein großer Schätzer Schuberts. Die neue Musik liebt ihn ganz besonders: Strawinsky hat es oft gestanden, Krenek eine seiner Klaviersonaten glücklich ergänzt. Schuberts Melodie ist

siegreich gewesen und geblieben. Seine Harmonik wies sogleich in die Zukunft. Und auch seine Form war nachzuahmen.

Sehr früh wurde Schubert in Frankreich bekannt. Man wollte ihn angeblich schon 1829 nach Paris einladen, erfuhr aber, daß er schon gestorben sei. Ganz gewiß wurden damals Lieder von ihm in der französischen Hauptstadt gesungen, seit 1835 von Adolphe Nourrit. Der Verleger Richault gab sechzehn Bände Lieder von Schubert heraus. Durch Schubert drang „le lied" in die französische Sprache ein. In Paris lernte auch Liszt die Lieder Schuberts kennen. Wagner berichtet von ihrer großen Popularität in Frankreich, Heine beschwert sich über die französischen Übersetzungen seiner Gedichte aus der „Winterreise" und erzählt, daß ein schlechter Komponist den Namen Schubert mißbrauchte, um seinen „Liederschund" anzubringen. Schon 1842 wollte Habeneck die Symphonie in C in den Konzerten des Konservatoriums aufführen lassen, aber die Musiker weigerten sich, sie zu spielen; erst Pasdeloup brachte es, etwa 1870, soweit. Zehn Jahre vorher hatte Berlioz den „Erlkönig" instrumentiert.

Ungefähr um die Zeit seines Todes wurde Schubert auch schon in England bekannt. Mendelssohn wollte dann dort die C-Dur-Symphonie dirigieren — auch da sträubte sich das Orchester. Ein begeisterter englischer Verehrer erwuchs Schubert in George Grove, dem Herausgeber des Musiklexikons. Er kam eigens nach Wien, um den ausgezeichneten Artikel „Schubert" an der Stätte dieses Wirkens zu verfassen. Grove und Hallé in Manchester pflegten insbesondere die Instrumentalmusik. Zahlreiche Werke Schuberts erschienen in englischen Ausgaben.

Wien aber ging jetzt daran, seinen Schubert durch sichtbare Zeichen zu ehren, seine Werke, die Erinnerungen an sein Leben zu sammeln. 1858 wurde das Geburtshaus durch eine Gedenktafel bezeichnet. 1863 ließ die Gesellschaft der Musikfreunde die sterblichen Überreste Beethovens und Schuberts exhumieren und in neue Särge, neue Grüfte noch auf dem Währinger Friedhof bestatten. Später fand eine zweite Exhumierung statt; seit dem 23. September 1888 ruht Schubert in einem Ehrengrab des Zentralfriedhofs, unmittelbar neben Beethoven. An sein Währinger Grab erinnert noch das erste, vom Schubert-Bund erhaltene Denkmal und der Name Schubert-Park

für die Gartenanlage an der Stelle des früheren Friedhofs, der nun längst in eine dicht besiedelte Vorstadt eingebettet ist. Beide Umbestattungen gingen mit der größten Feierlichkeit vor sich. Seit 1872 hat Wien (im Stadtpark) ein Schubert-Denkmal.

Dreißig Jahre vorher hatte Philipp Neumann in Wien Material zu einer Biographie zu sammeln begonnen. Auch Liszt wollte eine schreiben und beschäftigte sich mit Vorarbeiten. Den Freunden schien sein Leben zu bescheiden für ein Buch; sie begnügten sich mit kürzeren Erinnerungen, ja, Bauernfeld und Schober erklärten sich gegen jedes größere Werk. Dennoch entstand, nach schwierigen, mühevollen Vorarbeiten, zuerst eine „Biographische Skizze" (1861), dann drei Jahre danach ein umfangreiches Lebensbuch von Dr. Heinrich Kreißle von Hellborn. Es ist längst vergriffen, vielfach überholt, aber heute noch kostbar und unentbehrlich.

Die Sammlungen der Handschriften von Schuberts Werken, der früheren Drucke, gingen allmählich aus den Händen der Freunde Schuberts und ihrer Nachfolger in öffentlichen Besitz über; so gelangten besonders die Schätze von Nikolaus Dumba an die Wiener Stadtbibliothek. Ein reicher Fundort für die Schubert-Forschung ist auch das Archiv der „Gesellschaft der Musikfreunde" in Wien. Von Wien aus wurde dann anläßlich des Zentenariums der Geburt und mit Unterstützung des Mäzens Dumba die große Gesamtausgabe der Werke Schuberts veranstaltet, an der Mandyczewski, Brahms, J. N. Fuchs, Ignaz Brüll und andere mitarbeiteten. Der hundertste Geburtstag wurde in Wien durch eine große Feier würdig begangen. Die Oper, die Philharmoniker, die großen Gesangsvereinigungen, die Quartette Hellmesberger und Rosé, die besten Opern- und Liedersänger wirkten mit. Eine selbst historisch denkwürdige Schubert-Ausstellung, deren Katalog ein bleibendes Zeugnis gibt, führte in Werk und Bild an den Meister und seine Zeit heran. Alle österreichischen Schulen hatten den Tag zu feiern.

Das Leben Schuberts liegt uns offen, um seine Gestalt ist heller Tag, das Volk hat sich ein Bild von ihm gemacht oder erdichtet. Aber in den drei Jahrzehnten zwischen dem Zentenarium der Geburt und dem des Todes hat sich das Bild unserer Welt verändert, nicht nur durch den großen Krieg und die äußere

und innere Erschütterung, die sein Ende brachte, sondern auch durch eine neue geistige, technische, soziale Einstellung schon ungefähr seit der Wende zum zwanzigsten Jahrhundert. Alle Vergangenheit, noch die jüngste, änderte sich seither, besonders aber seit dem letzten Jahrzehnt, unsern Blicken. Wir sehen sie keineswegs etwa als Vorbereitung dessen, was uns heute umgibt, aber wir sehen eben anders. Scheinhohes schrumpft ein, Niederes wird erhöht. Es zerfallen Urteile und Meinungen, die noch unsere Schule nicht besser kannte. Begriffe lösen sich auf vor reinerer Anschauung, die Linien der Ursachen werden sichtbar. Noch einmal erstehe uns denn, in unserm Licht, die Gestalt des Menschen, des geistigen Menschen Schubert, des Musikers!

Über ein Jahrhundert der Deutung hinaus reichen wir den Zeitgenossen die Hand. „In Schubert schlummerte", so sagt Bauernfeld, „eine Doppelnatur. Kam ... der österreichische Charakter ... derb und sinnlich ... bisweilen allzu stürmisch zur Erscheinung, so drängte sich zeitweise ein Dämon der Trauer und Melancholie mit schwarzen Flügeln in seine Nähe — freilich kein völlig böser Geist, da er in dunklen Wegstunden oft die schmerzlich schönsten Lieder hervorrief."

Und nicht nur Lieder. Dieser Künstler, nichts weniger als der sentimentale Heurigen-Schubert, vielmehr der Teilnehmer der Schubertiaden, der Lesungen, der Freund einer bedeutenden und bedeutsamen Jugendgemeinschaft, war ein durchaus geistiger Mensch, unbewußter, wenn nicht gar bewußter Führer. Pinder hat uns das „Problem der Generation" fassen gelehrt. Nun denn — Schubert repräsentiert die Generation, die noch mit Beethoven lebte, über ihn hinauszugehen bestimmt war — aber unter Beethovens Macht stand.

Es war die Zeit der Stille, der Ermüdung nach einem Stück Weltgeschichte, Zeit nach Napoleon. Eine Welt brauchte Ruhe. Sie sammelte Kräfte; die Maschine, das Kapital, der vierte Stand kam auf. Verrostet sanken Waffen in die Erde. Tat mußte im Menschenherzen, in der Seele getan werden; draußen war alles Dumpfheit und Druck. Der Friede, Friede eines Kirchhofs, lastete. Byrons Weltschmerz flutete darüber hin, die Revolution der Musset und Hugo schlug ihre Wellen, Lenau gab der Zeit-

gebärde Ausdruck in jenem Endvers des „Don Juan“: „Dies auch langweilt wie das ganze Leben.“ Deutsche Romantik suchte Vergangenheit, Bindungen, Volk. E. T. A. Hoffmann flüchtete in alle Künste, in das Jenseits, zum Spuk. Alles ballte sich gegen die klassisch „vergreisende“ Exzellenz in Weimar zusammen, gegen Goethe. Sein Reichtum segnete, überglänzte die Zeit, aber die Zeitgenossen wollten ihn nicht annehmen — und mußten doch seine Fülle, seine Vollendung begehren.

Es war die Tragik eines Kleist, daß er sich Goethes zu erwehren hatte und doch Goethe suchte. Schubert wandte sich von Beethoven weg, weil er einer andern Generation angehörte, aber er suchte Beethoven, suchte Neues und verzweifelte. — „Wer kann nach Beethoven noch etwas machen?“ Inmitten eines modisch-oberflächlichen Musiktreibens suchte er, „Romantiker, mit dem unermüdlichen, tragisch-vergeblichen Streben nach Gestaltung“ (Költzsch), Künstler, Mensch, dem das Leben zu wenig gab für seine brennende Begierde, dem es fast unter den Fingern zerrann, der wußte, daß ihm Vollendung versagt sein würde, der ahnend, wenn nicht bewußt in dem Schatten des frühen Todes stand. Der Romantiker *will* vielleicht nicht etwas anderes als sein klassisches Vorbild, er *muß* anders; er empfängt seine Aufgabe, aber er faßt sie kaum, geschweige denn, daß er sie lösen könnte. Einzelne sind über diese Romantik hinweggekommen: die Gegenwart, die antiromantisch deklamierende, hat die Romantik noch durchaus in sich. Daß Wien alle Schmerzen und Gefahren des Lebens und Gewährenlassens in besonderem Maße bot, hat Schubert erfahren; sosehr hat in seinem Werk das Entzücken an dem Wiener Wesen, der Wiener Luft Gestalt angenommen, daß er kaum selber merkte, wie sehr Wien es ihm noch schwerer gemacht hat. Bruckner fand dann die Form. Er kam aus dem Land der Wälder, der weiten, oft klösterlichen Bauten und brachte dogmatische Sicherheit — Schubert, nicht mehr der mährische Bauer wie sein Vater, schon proletarisierter Bohemien, kannte nur zartes Suchen.

Das Schubert-Bild der Vergangenheit zeigt den Liedmeister. An den denkt auch Grillparzer in einem der Entwürfe zur Grabschrift. „Er ließ die Dichtkunst tönen und reden die Musik.“ Aber mit den letzten Worten wendet er sich doch schon dem

instrumentalen Werk zu, deutet an, daß es das Wesen dieses Genius war, Worte auf eine ungeahnte Art Musik werden zu lassen, Tongebilden aber die Seele einer neuen Zeit einzuhauchen. Ja, Schubert läßt auch die Instrumente sprechen: der Melodiker schenkt auch ihnen Gesang. Keimzelle ist, um es mit der Wissenschaft zu sagen, bei Schubert die melodische Phrase, bei Beethoven das Motiv (Orel). Dieser erschütternde Gesang allein wäre schon Schuberts Größe. Sänger ohne Worte, läßt er das Lied im Rücken, will sich in den letzten Jahren eben noch den „Weg zur großen Symphonie" bahnen...

Er hat instrumental begonnen (vierhändige Klavierphantasie 1810), versucht sich 1811 im Liede, auch schon in der Kammermusik, schreibt seit 1812 für Orchester — 1813 die ersten Symphonien, vier Streichquartette, noch im gleichen Jahr die erste Oper, im nächsten die erste Messe. Dann das Liederjahr 1815; wie auf Inseln einer Flut die größeren Werke, Singspiele, die Messe in B, Zweite und Dritte Symphonie, Klaviersonaten. 1816 noch immer Liederflut, aber schon zwei weitere Symphonien, Kammermusik, Kirchenmusik. 1817 Klavierjahr mit fünf Sonaten; zwei Streichquartette, Sechste Symphonie. Nur fünfzig Lieder gegen hundert des Jahres zuvor. Danach geringere Fruchtbarkeit, besonders 1818. 1819 nur das Forellen-Quintett, ein Singspiel, ein Opernfragment, Beginn der großen Messe in As, zwanzig Lieder. Ebensoviel 1820. Dramatisches (Zauberharfe, Sakuntala), Oratorium (Lazarus, 23. Psalm) dominiert. Danach Oper (Alfonso und Estrella). Reifejahre, beginnend mit 1822 (h-Moll-Symphonie, Wanderer-Phantasie, nur zwanzig Lieder). 1823: Dramatisches (Fierrabras, Die Verschworenen, Rosamunde), eine Klaviersonate, aber auch rund vierzig Lieder, darunter „Die schöne Müllerin". Neue Flut des Jahres 1824: Kammermusik, Vierhändiges, Gasteiner Symphonie. 1825 Klavierjahr mit drei Sonaten. 1826 Quartette in d und G, Trio in B, Sonate-Phantasie für Klavier in G, wieder mehr Lieder. 1827 das kleine Klavierstück; die „Winterreise". 1828 die großen Spätwerke: „Symphonie in C, Messe in Es, Streichquintett, drei Klaviersonaten, Schwanengesang.

Die Liedmission vollendete sich eher; immer mehr wird namentlich in den Jahren der letzten Reife das Lied Gebilde be-

sonderer Art in der Durchdringung, Vereinigung von Stimme und Instrument. Die Melodie hat sich frei gemacht, aber sie verlangt nicht mehr nach Dichtung und menschlichem Gesang über Worten. Die Streicher, das Klavier, das Orchester begleiten dieses Leben eines Künstlers — er opfert der Opernleidenschaft der Zeit, widmet sich dem Dienst der Kirche.

Er tastet, experimentiert, reift und wächst über sich hinaus.

Von der Liedmission läßt sich wohl sprechen, und man kann sie nicht genug preisen, muß sich nur hüten, darüber, wie es jahrzehntelang geschehen ist und im Volksbewußtsein heute noch geschieht, den andern, den Schubert seiner eigenen Sehnsucht zu vergessen. Das Volk hat eben instinktiv erfaßt, daß ihm Schubert, und nicht nur den Deutschen, das Lied geschenkt hat, das es seither besitzt. Er hat die Lyrik des Jahrhunderts um Goethe, die unmittelbar vorklassische und die klassische deutsche Dichtung vertont, mehr als das: er hat aus den großen Dichtungen, die uns ans Herz gewachsen sind, und aus der Musik, deren Fülle ihm entquillt, ein Ganzes geformt, ein Kunstwerk, Kunstgebilde, das es vor ihm noch nicht gab. Was bis auf Schubert komponiert wurde, war „Vertonung" der Gedichte. Erst was er gab, ist Lied, das vielfach gar nicht zu definierende, unübersetzbare „Lied", wie denn auch die Franzosen keine bessere Bezeichnung gefunden haben („le lied"!).

Es ist Ausgießung der Musik über hohes, mit dem feinsten Instinkt gewähltes Gut der Dichtung. Neue Musik wie die Schuberts fand hier zuerst neues Land. Denn auch diese Dichtung war neu. Und dieses Land ließ sich betreten, es gab sogleich Halt und Form, während im Instrumentalen alles das erst gesucht werden mußte. Und dieses Suchen wurde nicht leicht verstanden; keine Hilfe kam, weder dem Genius noch dem Publikum, das anfangs, als der Respekt es noch nicht hinderte, über die Neuheit weidlich klagen durfte.

Im Lied aber half das Wort. Schuberts Schöpfertat ist von der Wissenschaft sehr genau untersucht worden: sie muß bekennen, daß sie nur die äußeren Maße gefunden hat. Denn einem Genie wird man völlig nur durch Intuition gerecht; nur Intuition läßt uns begreifen, was Schubert getan hat. Er hat als Schöpfer gewaltet. Die Wissenschaft sagt etwa, er habe seine Melodie

hinfließen lassen und diese sei reicher als andere Melodie, vermöge ihrer österreichischen Volkstümlichkeit, die noch die rezitativische Deklamation ergreife, und vermöge der Rhythmik, die aus dem österreichischen Volkstanz komme. Das ist sicherlich wahr — aber es ist, wie eben die Wissenschaft zugibt, nicht alles. Ganz abgesehen von der unerhörten Vereinheitlichung von Gesang und bishin so zu nennender Begleitung; bishin: denn Schubert hat auch dem Instrument eine eigene Sprache gegeben — er läßt es nicht mehr bloß mitklingen, läßt das Instrument und die Stimme Zwiesprache führen. Wenn das Instrument, in Vor-, Zwischen-, Nachspielen, allein redet, so schlägt es die Stimmung des Liedes an, spinnt sie fort, läßt sie ausklingen. Es findet seine eigenen, sehr bezeichnenden Motive, fast schon „Leitmotive", vielleicht aber besser Leitbilder. Diese Motive zeichnen schon, durchaus für sich, das Gedicht — man denke an „Gretchen am Spinnrad", an die „Forelle". Es geschieht aber dann auch, daß diese Motive des Instruments in die Singstimme eindringen, daß sie „obligates Accompagnement" werden und als „polyphone" Stimmen dem Gesang gegenübertreten. Gelegentlich sogar im „doppelten Kontrapunkt", wie in dem Lied „Der Kreuzzug", wo in den spätern Strophen Gesang und Klaviermelodie die Rollen tauschen.

Auch im Lied und vom Lied ausgehend in seinem Gesamtwerk übt Schubert seine besondere Macht durch die Harmonik. Hier geht er über die Klassiker hinaus, mit einer Kühnheit, wie weit spätere Meister nicht: sie führt unmittelbar zu Liszt, Wagner, Wolf. Er, der freilich auch durch Beharren in der Tonart wirken kann, moduliert unablässig, geht in einander scheinbar fremdeste Tonarten über. Bezeichnend für ihn und alle späteren sind insbesondere seine Modulationen in die verwandte Terz (etwa C—E oder auch C—as), bezeichnend auch Tonfolgen, die statt der erwarteten Tonika (des Akkords über dem Grundton) die Subdominante (den Akkord der vierten Stufe) bringen, also C—F. Mit einer bis auf ihn unerreichten Farbenpracht verwendet Schubert das Chroma, die Halbtonfortschreitungen und Halbtonbildungen, und in besonderem Glanz und Schimmer leuchten seine Harmonien auf, wenn er prophetisch Dur-Akkorde in Moll, Moll-Gebilde in Dur umdeutet. Wechselt er wirklich zwi-

schen Dur und Moll, wie er es häufig tut, so gibt er einem Jahrhundert den Ton an. Solcher Wechsel der Tongeschlechter ist nicht immer psychologisch zu begründen: es ereignet sich, daß Moll dem hellen, Dur dem dunklen Wortsinn zu gelten hat. Doch wird die Gegensätzlichkeit von Dur und Moll durch Alteration (Erhöhungen und Verminderungen einzelner Intervalle) bei Schubert schon manchmal verwischt. Man wird diese Gegensätzlichkeit nicht als Willkür und Spiel aufzufassen haben, sondern als das romantische Streben nach dem ewigen Gegensatz der Zweigeschlechtlichkeit, der ewigen Sehnsucht nach Neuerung. An der Form seiner Liedkompositionen läßt sich merken, wie stürmisch das Genie einherschreitet, dahinfliegt. Schubert geht von „durchkomponierten Gesängen" im Stil seiner Frühzeit aus, ihrem meist unregelmäßigen Wechsel von Rezitativ und Arioso in der Art einer Kantate; dann erfaßt er das Strophische des Gedichts in regelmäßiger Wiederholung und erreicht sein Höchstes in der „variiert strophischen" Form, die Einheit wahrt und Freiheit bringt. Zu allerletzt nähert er sich (Moritz Bauer) einem Stil höchster Reife und Neuheit: das Instrument hält noch die geschlossene Form zusammen, die Stimme aber nähert sich unendlicher Melodie mit den Sprachakzenten, die erst in Wagners Spätzeit wiederkehren. Über Schuberts Verhältnis zu seinen Dichtern und ihrer Dichtung ist schon gesprochen worden. Aber fruchtbar für die weitere Betrachtung seines Lebenswerks wird uns sein, daß auch seine Lieder, bei aller Sonderstellung in seinem Schaffen, die gleiche Linie des Verfließens zeigen: nach Bemühungen, sich in die Überlieferung einzufügen, verströmt er sich in jäher Macht, sogleich auch Meister, zögert dann, nimmt immer wieder und wieder den selbstgeschaffenen Weg und erreicht gegen das Ende seines Lebens letzte, unbekannteste Fernen, das Land, die Gebilde der Reife. Schuberts Spätwerke gehören nicht mehr seiner Zeit, nur ihm und der Zukunft.

Seinem instrumentalen Schaffen fehlt nur der Ausdruck dieser Liederjahre 1815 und 1816. Auch birgt hier die Reife größere Geheimnisse. Die Jahre der ersten Lebensfreiheit bringen noch nicht Erfüllung, sondern gesteigerte Intensität des Suchens und Versuchens. Um so reicher ist dann das späte Finden.

Ein Wort noch zuvor in dieser ordnenden Übersicht über Chöre, Opern, Kirchenmusik. Seine mehrstimmigen Gesänge waren vielleicht erst gar nicht für chorische Besetzung gedacht; sollten sie doch von der Gitarre, die Schubert selbst spielte, begleitet werden (Orel). Sie gewinnen dann noch an Reiz, wenn sich Stimme an Stimme schließt, einfach besetzt, ohne die Klangfülle des Chors, aber auch ohne seine Wucht.

Die Opern Schuberts sind Ausdruck seiner Sehnsucht nach Theater und Theaterwirkung. Aber hier ist er nur als Lyriker, Orchestermaler, Meister der Stimmen wie der Instrumente über jene Vorbereitungsepoche hinausgekommen, in der er sich in Überliefertem übte, Musikant von Genie unter Musikanten von bloßem Talent war. Fünf Jahre vor seinem Tod hat er das letzte Bühnenwerk dieser Art geschrieben. Aber er hat sich damit nicht etwa vom Theater weggewendet. Noch aus der letzten Lebenszeit sind Skizzen eines „Grafen von Gleichen" erhalten, deren Text ihm Bauernfeld nicht rasch genug bringen konnte. Seine allerletzten Gespräche galten der Oper. Hätte nun Schubert die Bühne erobert? Von den vielen einzelnen Schönheiten der Opern und Singspiele, von dem Beinahe-Gelingen der „Verschworenen" war bereits die Rede. Vielleicht wäre von den Bühnenwerken noch manches zu retten, sicherlich mancherlei über sie auszuforschen.

Messen. Auch hier der Weg an dem Musikgut der Vergangenheit und seiner Gegenwart vorbei: an Schöpfungen der Brüder Haydn, an Mozart, Beethovens kleiner Messe in C zu Jugendwerken von lyrischer Genialität im Alltag. Dann aber die beiden großen Werke seiner Sonderart: die feierliche Messe in As, Vertrauen, Schicksalsbejahung, Reifekraft — und die Messe in Es, müder Abschiedsgruß an das Leben, an die Zukunft seiner Kunst, an die letzten Dinge.

Früh und zum Gebrauchszweck versucht sich Schubert in der Instrumentalmusik für Streicher, für das Orchester, das Klavier. Er will den Zirkeln seines Verkehrs etwas Neues zum Spielen geben. Fast ein Dutzend Werke für Streichquartett sind so gut wie unbekannt, Vorläufer seines Eigenstils, bald von Haydn, bald von Mozart inspiriert, deutlich nach dem Abhören der Vorbilder geformt, sogar dort, wo kontrapunktische Stimmführun-

gen versucht werden. Im allgemeinen dominiert bei Schubert, wenn auch nicht so bestimmt wie bei Haydn, die erste Geige, die übrigen Instrumente ordnen sich ihr unter, anders als bei Beethoven und seither. Gebrauchs-, Hausmusik mit Geniezügen entsteht, oft verblüffende Beweise jugendlichster Prophetie, aber der Schubert, den wir vor allem lieben, er selbst, erwacht wohl erst in dem zweiten der als Opus 125 bezeichneten Werke, dem Quartett in E (1816), wächst in dem fragmentarischen Satz in c (1820) und erhebt sich zu seiner Größe in den Quartetten in a, d, G, dem Streichquintett. Das Quartett in E zeichnet sich vor den andern Jugendarbeiten, auch vor dem gleichfalls als Opus 125 bezeichneten in Es (das aber jetzt bis in das Jahr 1813 vordatiert wird) durch konzise Faktur und besondere Brillanz aus, wenn auch Spielfreudigkeit ein ganz allgemeines und schon frühes Merkmal Schubertischer Kammermusik ist. In dem c-Moll-Satz aber streift er zum erstenmal die Grenzen einer sonst erst geahnten Welt. Wenn er Klavier anwendet (Forellen-Quintett, die beiden Klaviertrios), gibt er dem Instrument die berauschende Klangfülle, mit der er es in den Liedern, den Klaviersonaten ausstattet, und sorgt meisterlich für Spiel und Gegenspiel (gleiche Themen in verschiedenen Instrumenten), für die Gegensätzlichkeit Klavier—Streicher, die zu noch höherer Einheit führt. An den solcherart gewonnenen neuen Klangmöglichkeiten kann er sich nicht genug tun (ausgezeichnete Finalsätze der beiden Trios); die Tanzsätze betonen die volkstümliche Herkunft, die langsamen bringen rechten Liedgesang (Forelle, Andante des Trios in B). Sehr schön vergleicht Schumann die Trios: das in Es ist „mehr handelnd, männlich, dramatisch", das in B „leidend, weiblich, lyrisch" — aber beide sind aus einer Zeit höchster Reife, Eingebungen eines schier überirdischen Musikanten, von jener Seligkeit, die Schubert über verwundene Schmerzen hin spendet.

Stellt er Klavier und Geige gegenüber, so erblüht ein Zauber der kleinen Form (etwa Sonatine in D, leises Rauschen eines Praterbaums im Sommer); dagegen ist die fast anklägerische Einleitung der Phantasie in C zu halten. Doch scheinen die Violinwerke eher nebensächlich behandelt.

In seinem symphonischen Schaffen wird man das erste Erwa-

chen Schuberts wohl von der Tragischen Symphonie an datieren. Sie ist schon 1816 aufgezeichnet, und er hat sich da abermals in c-Moll ausgesprochen wie in dem vereinzelten Quartettsatz. Hier ist eine Gelegenheit, auf die Wertung der Tonarten bei Schubert hinzuweisen. Sie haben ihren genauen Sinn, ihren gleichen Inhalt, der sich von Fall zu Fall von selbst ergibt, wenn man das hören will und — hören kann; denn es wird einem oft durch Transponieren unmöglich gemacht. Es ist auch nur der rechte Ausdruck eines neuen Inhalts, einer neuen Zeit, wenn Schubert gern in seltsame Tonarten (mit vielen Vorzeichen) gerät. Verleger haben eines der Impromptus aus Ges der Bequemlichkeit halber nach G verlegt; es dauerte lang, ehe das überhaupt bekannt wurde. Sänger wie Lied-Herausgeber glauben sich ohne weiteres zum Transponieren berechtigt; sie vergessen, daß sie mindestens den Duft, meist aber ein Stück Atmosphäre der Komposition opfern. Schubert selber wollte vom Transponieren nichts wissen. Als ihm der Grazer Theaterkapellmeister vorschlug, wenigstens noch Chor und Orchester dadurch zu entlasten, gab er Ablehnung zu erkennen ...

Von den in elf Jahren geschaffenen fünf Werken symphonischer Komposition seit der „Tragischen" begegnet man in unserm Konzertleben immer wieder nur den letzten zwei Symphonien, denen in h und in C. Eine weitere ist überhaupt verschollen. Wenn auch diese letzten Werke die Gipfel sind, so verlohnt es sich doch, den Weg kennenzulernen, der zu ihnen führte. Schubert erkämpft ihn nicht wie Beethoven, er ringt nicht mit dem Engel, aber er lauscht ihm. Die Engel singen in diesen Werken, Menschen musizieren. Auch in den Symphonien bekennt sich Schubert zur Klangmelodie; Gesang und Brillanz entschädigt für Gedanken, Arbeit, Kampf um eine Weltanschauung. Ein Sänger waltet da, nicht ein Spielmann. Aber darum doch ein Geist. Er bescheidet sich bei der überkommenen Form, aber er erweitert sie, sucht sie zu erneuern, in seine Zeit herüberzuführen. Seine Reprisen in der Unterdominante ergeben neue Gestaltungen, Färbungen, seine Modulationen und Alterationen verändern alle Linien des Bildes. Er unternimmt mit ganzen Akkorden als „Leitton" jähen Wechsel in eine andere Tonart, ja, er geht unvermittelt, oft und plötzlich über; wie unwillkürlich löst sich auch

in der Harmonik die klassische Einheit romantisch auf. Die Instrumentation der Symphonien würde eine besondere Studie rechtfertigen. Es sind alle Instrumente melodisch verwendet, auch die Blechbläser (Schumann: sie sprechen wie Menschenstimmen); sogar die Posaunen.

Schubert eigentümlich ist das Bekenntnis zum Lied, häufig schon im ersten Satz, mit dem zweiten Thema der Anfangssätze; erst recht in den langsamen Sätzen. Scheint hier manchmal ein Volkslied zu sprechen, so dringt aus dem Scherzo, dem Menuett der Volkstanz, jener österreichische Ländler. Unendliche „Finalsätze" schließen das Ganze ab, in einem Behagen an der „himmlischen Länge", die schon Schumann auffiel. Aber das ist einfach die Schubertische Sprache und Singseligkeit, seine eigene Form, deren Sinn sich zeigt, sobald man zu kürzen versucht: es fällt schwer.

Wir wenden uns der Klaviermusik Schuberts zu, die im früheren Teil dieses Buches mit Absicht ausgespart wurde. Schubert war, man merkt es wohl, selber Geiger, so daß er für Streicher recht aus der Erfahrung zu schreiben verstand. Er war Sänger; sein angenehmer Tenor-Bariton wird gerühmt, aber er konnte auch Falsett singen und bei Salieri in den alten Opern, die dort durchgenommen wurden, auch Sopran- und Altpartien markieren — keiner der vielen damals gebräuchlichen Notenschlüssel bereitete ihm übrigens Schwierigkeiten. Auch von seinem Klavierspiel haben wir Nachrichten. Er ist kein Virtuose, aber ein vortrefflicher, vor allem musikalischer Klavierspieler gewesen. Als Interpret wird er besonders gelobt, und ihm selber ist es lieb, daß man ihm nachsagt, unter seinen Händen würden die Tasten singende Stimmen. Wenn er mit Vogl seine Lieder musizierte, schienen die beiden den Zuhörern auf eine ganz neue Art eins. Daß er sich die Triolen des „Erlkönig" in Achtel erleichterte, den Vortrag der Wandererphantasie mit den Worten abbrach, das Zeug möge der Teufel spielen, bedeutet wenig angesichts der Aufgaben, die er dem Spieler stellte — und zu denen auch die schon vollkommeneren Instrumente einer neuen Zeit gehörten.

Die sehr sorgfältigen Untersuchungen von Költzsch umfassen einundzwanzig Sonaten für Klavier, die sogenannte (nur vom Verleger so genannte) Phantasie in G opus 78 inbegriffen. Den

Verlag und wohl auch das Publikum interessierten nun einmal Sonaten an sich nicht mehr. Man mußte schon zu Beiworten („grande sonate") oder Umschreibungen greifen. Zu Schuberts Lebzeiten wurde übrigens außer dieser Sonate in G nur die Sonate in a-Moll opus 42 und die in D opus 53 gedruckt. Einige frühere fragmentarische Arbeiten kamen erst in der Gesamtausgabe heraus. Zu alldem kommt noch die Wandererphantasie (eine richtige „Phantasie"), dann die lyrischen Klavierstücke, einzelne Sätze und Variationen, die Werke für Klavier zu vier Händen, Tänze und Märsche.

Die ersten zwei erhaltenen Sonaten, eine in E und eine in C, sind in dem Liederjahr 1815 komponiert. Wir werden uns nicht wundern, hier dem Musizieren um der Musik willen zu begegnen, den Vorbildern (noch ist es kaum Beethoven), dem Unvermögen, sich in die „klassische" Form zu finden, und exaltiertem Gefühlsausbruch wie in den Liedern der ersten Zeit — daneben aber Stellen nicht nur von hoher Schönheit, besonderer Klangschönheit, sondern auch von auffallender Reife (Költzsch: Die Trios der Menuette in beiden Sonaten, mit Beispielen)!

Sieben Sonatenwerke (erst wieder) im Jahr 1817, einem Übergangsjahr, dem ersten nach dem lyrischen Ausbruch; darunter zuletzt die beiden Werke mit der Bezeichnung 147 und 164. Immer mächtiger wird Schuberts Sturm und Drang — immer stärker der Gegensatz zwischen seinem klassischen Ideal, vertreten nunmehr durch das Sonatenwerk Beethovens, dessen Opus 101 anfangs 1817 erschienen war, und seinem romantischen Ausdrucksüberschwang, der ihn die äußerlich festgehaltene Form von innen her zersetzen heißt. Dabei nähert sich ungefähr der langsame Satz der Phantastik des ersten, der Tanzsatz in seiner kleinen, natürlichen Form gelingt am reinsten, das Finale am schwersten. Der Instrumentalkomponist, der hier so hart mit der Gestaltung ringt, beruhigt sich sogar im Klavierpart der Lieder aus gleicher Zeit nicht, empfängt allerdings von seiner Liedmelodik, Liedhaltung auch starke Impulse. Stößt aber der Spieler von heute dann auf einen Satz wie das E-Dur-Allegretto „quasi andantino" von Opus 164 (einen „langsamen" Satz!), so schweigen alle Erwägungen und Untersuchungen über der Freude an solcher Gabe, wie sie nur ein ahnender, wenn nicht

schon vollendeter Genius schenkt. Man halte die feurige Romantik und Traumversunkenheit des unmittelbar anschließenden letzten Satzes (von dreien) daran — hier ist schon Reife, Macht, Persönlichkeit.

Noch mehr in der (von Költzsch in das Jahr 1819 vordatierten) Sonate in A op. 120 — kleine Form, sichere Arbeit, schöne, die Verwandtschaft mit dem Lied-Schaffen wahrende Thematik im ersten und zweiten der drei Sätze, Erleuchtung des Themas in diesem Andante. Es wäre die Zeit der Wandererphantasie, deren Form allein ein Schöpfungswunder Schuberts ist; abgesehen von der Knappheit und Einheitlichkeit der Themen, den harmonischen Ereignissen. Von dieser Wandererphantasie führt der Weg zu der späteren symphonischen Dichtung. Folgt das Forellen-Quintett, der Quartettsatz in c, Lieder und Chorisches von neuer Reife.

Und nun kommt das Sonaten-Jahr 1825, dem man die Sonate a-Moll op. 143 vorangehen lassen darf (etwa 1823): die Sonaten a-Moll op. 42, D op. 53, das Fragment in C („Reliquie"), unmittelbar anschließend (1826) die Phantasie in G op. 78. Die erste dieser Sonaten, op. 143, deutet Bruckner und Mahler an in der Haltung des ersten Satzes, der „romantischen Wolke" des zweiten (Figur im vierten Takt). Die andern weisen auf das halbe Jahrhundert dazwischen, die Zeit eines Schumann und Brahms. Ihr Ergebnis ist vollendete Befreiung Schuberts von der Jünglingsekstase, die Formung eines neuen Weltgefühls, Umformung in den neuen Klang, Einfügung in das Bild der klassischen Musik. Die Maße wachsen, er braucht einen vierten Satz, und da kommt es wieder einmal zu einer der melodischen „Tröstungen", von denen dieses Buch schon öfters gesprochen hat: Trio des Scherzo in der Sonate op. 42; erster Satz der Phantasie in G. Herrlich ist der romantische Überschwang des Fragments in C — es ist vollendet genug für ein Meisterwerk.

Drei Sonaten (c, A, B), wohl alle aus dem letzten Lebensjahr 1828, die dritte noch Ende September fertiggestellt. Die erste ist ganz Mysterium, man möchte sagen, schon unter dem Zwang der Tonart; in die anderen ist unendlich viel hineingeheimnist. Merkwürdig: plötzlich steht gerade in der letzten Sonate wieder Beethoven da, noch einmal Vorbild. Durch den Zauber der Melo-

die findet man gerade zu diesem Werk leichter Zugang als zu den vorletzten zwei mit ihren Wirrnissen und wilden Ausbrüchen (trotz A-Dur). Eine ungeheure Abschiedsfeierlichkeit ist über das Adagio der ersten, das Andante sostenuto der allerletzten gebreitet. Auch diese Werke sind sowenig wie die übrigen des Todesjahres dieser Welt zugekehrt. Und wenn sich sagen läßt, zu welchen Meistern, über welche hin die früheren Sonaten zeigten — die des „Spätstils" haben kein Ausgangstor in die Zukunft, sie scheinen wie unerforscht, ihr Ergebnis nicht gesichert. Am Ende dieses Lebens steht Staunen.

Noch im kleinen Klavierstück hat er neue Bahnen gezeigt. Man hat seine Vorgänger nachgewiesen (Kahl) — bis zu Couperin und Rameau. Es gab zeitnähere Deutsche, die solche Stücke schrieben, auch Schulz und Zelter; seine unmittelbaren Vorläufer aber sind die aus Böhmen nach Wien eingewanderten Musiker Wenzel Tomaschek und Johann Hugo Worzischek. Tomaschek kehrt sich nicht etwa bewußt von der Sonatenform ab — er nimmt, wie er in seiner Selbstbiographie sagt, aus dem Bedürfnis nach gesteigerter Intensität seine „Zuflucht zur Poetik". Seit 1810 erschienen seine „Eklogen" und „Rhapsodien". Worzischek, ein Schüler Tomascheks, kam 1810 nach Wien, war zugleich Musiker und Beamter, schließlich zweiter Hoforganist und starb schon 1825, nur vierunddreißig Jahre alt; Schubert hat ihn wohl persönlich gekannt. Auch er ließ (1818) „Rhapsodien", (1822) „Impromptus" erscheinen; der Titel kam damit zum erstenmal auf, noch im gleichen Jahr erschienen auch Impromptus von Heinrich Marschner.

Tomaschek und Worzischek haben auf das lyrische Klavierstück Schuberts bestimmt ihren Einfluß gehabt. Namentlich die delikaten Klangwirkungen Schuberts sind von ihnen angeregt worden. Dieser erweiterte aber die dreiteilige Liedform seiner Vorgänger aus dem Kompositions-Schema A-B-A in A-B-A-C-A.

Seine lyrischen Klavierstücke, zweimal vier „Impromptus", sechs „Moments musicaux" (er oder der Verleger schrieb, sprachunrichtig „musicals") sind, von früheren „Klavierstücken" abgesehen, in die letzte Zeit zu verlegen. Es sind melodische Einfälle von rührender Schlichtheit, von einer Schönheit, die unmittelbar ans Gemüt greift, Gedichte in Tönen von süßerSchwer-

mut — aber diese Töne versuchen niemals programmatisch zu reden wie so manche Klavierstücke danach. Das Impromptu op. 90 Nr. 3 ist vom Verleger aus Ges nach G geschmuggelt worden. Nr. 4 setzt bei der Wiederkehr zum Anfang einen klangseligen Kontrapunkt gegen die flüchtige Bewegung des Stücks. Op. 94 Nr. 3, die Impromptus op. 142 Nr. 2 und 3 gehören zu den bekanntesten, überall gespielten Stücken Schuberts. Das vierte und letzte dieser Stücke zeigt deutlich die Farben von Zseliz. Alles das ist höchste Poesie in bescheidenstem, liebenswürdigstem Vortrag.

Zseliz ist auch so recht die Stätte seines Zweisamkeit-Suchens in der Klavierkomposition. Hier blühen ihm die Werke zu vier Händen auf; aber sie haben seinem Schaffen immerzu geleuchtet, von der abstrusen Phantasie der Kinderjahre an mit ihrem Sturm und Drang und ekstatischem Überschwang — wir wissen, daß er sich an notdürftigen Auszügen nach Orchesterwerken übte und dann auf Grund seiner Erfahrungen gleich Originalstücke für zwei Spieler schrieb. Es sind die schönsten dieser Literatur, ausgezeichnet durch prachtvollen, das Instrument lückenlos erfassenden Satz und daher auch Klang, aber auch durch eine Gedankenfülle, die den zweihändigen Sonaten, der Kammermusik, den Orchesterwerken nichts nachgibt. Sie werden nur viel zu wenig gespielt, sind auch noch nicht völlig durchforscht. So ist insbesondere die vom Verleger als „Grand Duo" bezeichnete vierhändige Sonate in C op. 140 eines der bedeutendsten Werke Schuberts, übrigens völlig symphonisch, wie vor-instrumentiert (eine richtige Instrumentation wurde denn auch später versucht) mit einem selbst von Schubert nicht oft so stark betonten Zug ins Monumentale, dem die Kühnheit der Harmonien entspricht. Auf Schumann, der dieses Werk mit staunender Bewunderung, wohl auch ein wenig Befremden anzeigte, deutet manches in der bescheideneren, minder kühnen vierhändigen Sonate in B op. 30. Einige Variationen-Werke schließen sich an, besonders das zukunftsträchtige in As, Streben nach der Charakter-Variation, deren Thema schon die ganze ergreifende Schönheit der versonnenen Schubert-Weise hat. Reine Spielfreudigkeit, bewußte Hingabe an die Exotik der Volksmelodien von Zseliz spricht aus dem sehr bekannten „Divertissement à

la hongroise", das nicht mehr geben will, als es enthält: Poesie und Brillanz der Fremde (Zymbal im dritten Satz!). Die Phantasie in f-Moll op. 103 und das Allegro „Lebensstürme" (ein Verlegertitel), abermals in dem sehnsüchtigen a-Moll, zeigen die Reife, die Bedeutung des „Spätstils".

Viele, viele Dreitakt-Tänze, Menuette, Ländler, Deutsche, Walzer, auch Zweitaktige (Ecossaisen, Galopps) sind dem Klavier zu vier und zu zwei Händen anvertraut. Sie kommen aus der lieben, ein klein bißchen weinseligen Stimmung der Wiener Vororte, aber sie sublimieren diese Stimmung zu der zartesten, süßesten Anmut, wiegen sich wie im buntesten Traum über dem so einfachen Rhythmus. Es ist zu Papier gebrachte Tanzmusik, wie sie dieser sonst so wenig tänzerische Mensch mit wahrer Leidenschaft aufspielte. Darüber hinaus ist es ein entzückendes Stück Alt-Wien, Lieblichkeit und Liebenswürdigkeit, wie sie nur an einer Grenze gelingen konnte, einer Völkergrenze, Grenze einer Zeit. Der Wiener Tanz eines Lanner, der beiden Strauß ist von hier ausgegangen — die Stadt, wie sie das erste Stück unseres Buches zeichnete, wird hier gleichsam auf ihre entzückendste Formel gebracht: Schubert hat immer und in jeder Regung ihren Geist, weiß von ihrem Ernst, veredelt ihre Freuden. Wo in aller Welt hätte sich ein gleiches gefunden?

Nicht bloß ihre Tänze, auch die österreichischen Märsche haben es ihm angetan — ihm wie später Mahler. Bei Schubert denke man sich die altösterreichische Uniform dazu — vielleicht hat die Militärmusik jenes Völkerstaates von einst Schuberts Märsche auf dem Markusplatz in Venedig spielen lassen, als der Komponist des „Tristan" dort in seinen Arbeitspausen spazierenging. Was an diesem alten Österreich gewinnend war, gewinnt uns mit den Anfangstönen des ersten der „Militärmärsche", mit dem Trio des dritten bis zum Jubel. Seliger, tänzerischer ist kaum je eine Herrlichkeit zu Grabe geschritten, marschiert, als diese — und eine gewisse Hoheit, ein Strahl für immer verlorenen Glücks wurde da gewahrt.

Mit diesem Schubert der Tänze und Märsche, der, wenn es mit rechten Dingen zuginge, von den Meistern aller „hohen" Musik der volkstümlichste sein müßte: mit diesem Wiener Schubert wollen wir voneinander Abschied nehmen, freundlicher

Leser... Der Nachkomme mährisch-schlesischer Bauern, der Volksschullehrer kehrt hier zum Volk zurück — und seine Tanzweisen, Lieder volkstümlichster Herkunft klingen doch immer wieder in den Symphonien, Sonaten, Quartetten an, nie verkünstelt, immer, auch wo er nur Tänze niederschreibt, durch die Geistigkeit eines Menschen von aller Kultur seiner Zeit, eines Führers von reinster Macht, Musikers von höchster Genialität zu ihrem Adel geformt. Dieser Ausklang eines Volksbuchs kann nur, muß immer wieder daran erinnern, daß Schubert unverbrauchte Kraft unmittelbar von ihrer Quelle her, Kraft aus dem Volk verkörpert und, in der melodisch-harmonisch-rhythmischen Magie seiner Musik, vergeistigt. Es ist ein Teil von jener Kraft, in der das Bürgertum seines Jahrhunderts aufsteigt, es ist Geist von dem Geist, der als Romantik über Beethoven und Goethe hinweg am Webstuhl der Zeit schafft und, trotz allem, noch an dem lebendigen Kleid der Gegenwart wirkt. Mit ihm ist seine eingewanderte Familie wienerisch geworden; als echter Österreicher huldigt er wie keiner in der Musik Wien, der Wiener Landschaft, der Schönheit der Stadt, ihren Frauen, ihrer Menschlichkeit und „Gemütlichkeit". Wir dürfen das hier getrost noch einmal sagen, ohne in Wortklischees und Phrasen zu fallen. Mit denen, und gerade mit der wienerischen Phrase, dem Gerede vom leichtmütigen Meisterlein, ist Schubert nicht abzutun. Er birgt, verbirgt alle Tragik dieser Stätte seines Wirkens, die Tragik einer tief weltschmerzlichen Zeit, Tragik der eigenen Persönlichkeit, die in unablässigem Künstlerringen Höchstes begehrt und sich doch wohl zeitlebens früher Nacht und der Nachtseite aller Dinge nahe weiß. Nicht die eine sehnsuchtsdunkle Symphonie, dieses ganze Leben blieb unvollendet. Aber vielleicht war selbst das nur Schein vor dem höheren Sinn eines Schicksals.

Zweierlei prägt sich uns, so oft wir bei Schubert verweilen, wieder und wieder ein — und ich hoffe, dieses Buch gibt in seiner Art und Haltung Zeugnis davon —: die Gewißheit einer Vermutung, die der englische Forscher Grove aussprach, daß man bei Schubert der Musik näher sei als irgendwo sonst — und die Gewalt jenes Bekenntnisses, das Schubert einmal, bei einem beiläufigen Anlaß, wie vor sich hin sprach: „Mir kommt es manchmal vor, als gehörte ich gar nicht in diese Welt." Er

hatte das in seiner schlichten Art gesagt, ohne jede Sucht, tiefere Bedeutung zu wecken, es bezog sich wohl nur auf seine Fremdheit gegenüber dem italienischen Opernspiel, den Intrigen des Theatertreibens. Aber es ist das Wesen des Genies, daß es, je und je, mehr sagt, als es vermeinte, und für lange Zeiten — Menschen nennen es Ewigkeit — ausspricht, was ihm noch selber kaum recht bewußt war.

Literatur

In der bahnbrechenden Arbeit „Franz Schuberts Klaviersonaten“ von Hans Költzsch (Breitkopf 1927), der (wie auch kleineren Arbeiten desselben Verfassers) dieses Buch viele Anregungen und, vor allem, Bestätigungen dankt, findet sich ein ausführliches Verzeichnis der Schubert-Literatur. Unser Buch ruht vor allem auf den Biographien von Kreißle, Reißmann, Heuberger (3. Aufl. besorgt von v. d. Pfordten), Dahms, Bie, Niggli (Reclam) und Orel (klein, aber sehr inhaltsreich). Ferner: Kobald, „Beethoven“, „Schubert und Schwind“, „Altwiener Musikstätten“, „Schubert“; die Schubert-Dokumente von O. E. Deutsch (allerwichtigst!), davon ein Band Bilder; desselben „Schubert-Brevier“; Moritz Bauer, „Die Lieder Franz Schuberts“, 1. Bd.; v. d. Pfordten, „Schubert und das deutsche Lied“; Bie, „Das deutsche Lied“; Wissig, „Schuberts Messen“; die Schubert-Artikel bei Wurzbach („Biogr. Lexikon des Kaisertums Österreich“, 1876) und Grove („Dictionary of Music“).

Kleinere Publikationen und Artikel von O. E. Deutsch, Friedlaender, Kahl, Orel, Sandberger, Scheible, Spitta usw.

„Denkmäler der Tonkunst in Österreich“ über die Wiener Vorläufer Schuberts.

Adlers Handbuch der Musikgeschichte.

Gesamtausgabe der Werke Schuberts nebst Revisionsbericht.

Zum allgemeinen Teil (außer den dort zitierten Autoren): Tietze, „Alt-Wien“; „Das vormärzliche Wien“; Hanslick, Geschichte des Konzertwesens in Wien; verschiedene Schriften von Gräffer, Bauernfeld, Grillparzer; die Memoiren-Literatur der Zeit; Reichardt, „Vertraute Briefe, geschrieben auf einer Reise nach Wien“ usw.; Lokalhistorisches von Pezzl, Stifter, Orel („Ein Wiener Beethoven-Buch“); Geschichtswerke von Weiß, Schimmer, Kralik; Operngeschichte von Wallaschek und Paul Stefan; die zeitgenössischen Zeitschriften.

Der Verfasser dankt auch hier den Herren O. E. Deutsch, Privatdozent Dr. Orel, Hofrat Dr. Mandyczewski und seinem Freund Dr. Paul A. Pisk, nicht zuletzt dem Volksverband der Bücherfreunde selbst für Hilfe und Förderung bei der Arbeit.

Zeittafel zu Schuberts Leben

1792: Beethoven kommt zu dauerndem Aufenthalt nach Wien.
1797: 31. Januar: Franz Schubert geboren.
— Frühjahr: Wien durch den Ostalpenzug Napoleons bedroht; Rüstung zum Widerstand, Haydns Kaiserlied, Waffenstillstand, Friede.
1803: Schubert besucht die Schule.
1805: Er wird Musikschüler Holzers.
— Wien von den Franzosen besetzt. Preßburger Friede; Verkleinerung Österreichs.
1808: Oktober: Eintritt Schuberts ins Konvikt.
1809: 31. Mai: Haydn stirbt in dem abermals von Napoleon besetzten Wien.
1810: Datum der ersten erhaltenen Kompositionen Schuberts.
1812: Schuberts Mutter stirbt.
1813: Wiederverheiratung des Vaters.
— Schubert verläßt das Konvikt, Präparandenkurs in St. Anna.
1814—1817: Schulgehilfe beim Vater.
1814—1815: Wiener Kongreß.
1814: 16. Oktober: Schuberts erste Messe in der Lichtentaler Kirche aufgeführt.
— 19. Oktober: Das erste Meisterlied „Gretchen am Spinnrad" komponiert.
1815: Beethovens Triumphe vor dem Publikum der Kongreßtage.
1815—1816: Schubert bewirbt sich erfolglos um eine Musiklehrerstelle in Laibach.
1816: 16. Juni: Jubelfeier für Schuberts Lehrer Salieri.
1817: Schubert verläßt diese Lehre.
1818: 1. März: Erste öffentliche Aufführung eines Werkes von Schubert (einer „Italienischen Ouvertüre") in Wien.
— Sommer: Erster Aufenthalt in Zseliz.
1819: Erste Reise nach Oberösterreich (mit Vogl).
1820: Aufführung des Singspiels „Die Zwillingsbrüder" in der Hofoper.
— Juni: Aufführung der „Zauberharfe" (Theater an der Wien).
1821: Schuberts Einlagen zu Herolds „Zauberglöckchen" in der Hofoper.
— Schuberts erste Kompositionen gedruckt.
— Sommerreise nach Atzenbrugg, Ochsenburg, St. Pölten.
1822: C. M. v. Weber in Wien. „Freischütz".
— Schubert schlägt die Stelle eines Hoforganisten aus.
1823: Schuberts Erkrankung.
— Sommer in Oberösterreich.
— „Rosamunde" im Theater an der Wien.
— Weber dirigiert „Euryanthe".
1824: Beethovens letzte große Kompositionskonzerte.
— Zweiter Aufenthalt Schuberts in Zseliz.

1825: „Erlkönig“ in einem Berliner Konzert.
— Reise nach Oberösterreich, Salzburg, Gastein.
— Vergebliche Bewerbung um die Vizehofkapellmeister-Stelle.
1826: Sommer: Aufenthalt in Währing; größte Not.
1827: 26. März: Beethoven gestorben; Schubert beim Leichenbegängnis.
— Erfolglose Bemühungen um einen Kapellmeisterposten (Hofoper).
— September: Schubert in Graz.
1828: 26. März: Schuberts Kompositionskonzert.
— 1. September: Einzug in die letzte Wohnung (auf der Wieden).
— Reise nach Eisenstadt.
— 31. Oktober: Erkrankung.
— 19. November: Tod.
1838: Schumann entdeckt bei Bruder Ferdinand Schubert die große C-Dur-Symphonie.
1839: Mendelssohn führt sie im Leipziger Gewandhaus auf.
1848: Die Partitur von Schuberts Singspiel „Claudine“ wird zu einem guten Teil verheizt.
1852: Liszt führt „Alfonso und Estrella“ in Weimar auf.
1858: Gedenktafel an Schuberts Geburtshaus.
1859: Tod Ferdinand Schuberts.
1861: „Der häusliche Krieg“ in Frankfurt a. M. aufgeführt.
— Kreißles „Biographische Skizze“ erscheint.
1863: Schuberts Leiche in einem Metallsarg neuerlich beigesetzt.
1864: Kreißles Biographie, die erste, erscheint.
1865: Herbeck entdeckt bei Anselm Hüttenbrenner in Graz die h-Moll-Symphonie und führt sie in Wien auf.
1872: Schubert-Denkmal im Wiener Stadtpark.
1888: Beisetzung von Schuberts Leiche auf dem Wiener Zentralfriedhof.
1893: Der letzte Stiefbruder Schuberts stirbt.
1897: Zentenarfeier der Geburt. Schubert-Ausstellung in Wien. Erscheinen der Gesamtausgabe von Schuberts Werken.
1908: Die Gemeinde Wien kauft das Geburtshaus.
1912: Sie eröffnet dort ein Schubert-Museum.

Bilderverzeichnis

I. Tafeln:

Schubert. Aquarell von W. A. Rieder. 1825. Besitzer: Rechtsanwalt Dr. Robert Granitsch, Wien.
Schuberts Zimmer. Federzeichnung von Moritz v. Schwind. 1821. Besitzer: Exzellenz Marie Dumba, Wien.
Schuberts Vater. Unbezeichnetes Ölbild. Besitzer: Frau Regierungsrat Anna Siegmund, Wien.
Hof in Schuberts Geburtshaus. (Jetzt Schubert-Museum der Stadt Wien.)
J. B. Jenger, A. Hüttenbrenner und F. Schubert. Farbige Zeichnung von J. Teltscher um 1827. Besitzer: Otto Schweitzer, Schloß Gneixendorf.
Musikzimmer im Schloß Zseliz. Besitzer: Ernestine Gräfin Coudenhove, Zseliz.
Ein Schubert-Abend bei J. v. Spaun. Ölskizze (unvollendet) von Moritz v. Schwind. Um 1868. Besitzer: Wiener Schubert-Bund.
Komtessen Marie und Karoline (links) mit Graf Albert Esterházy, Aquarell von J. Schindler um 1830. Besitzer: Ernestine Gräfin Coudenhove, Zseliz.
Die Symphonie. Ölgemälde von Moritz v. Schwind. (Ausschnitt.) Neue Pinakothek, München. (Repr. F. Hanfstaengl, München.)
Die Schwestern Fröhlich (Josefine — Katharina — Anna). Kreidezeichnungen von Heinrich. Besitzer: Städtische Sammlungen, Wien.
Probe bei Lachner. Aquarell von Moritz v. Schwind. 1858. Besitzer: Mathilde Peyrer, Wien.
Brief Schuberts an Bauernfeld, 10. 7. 1826. Staatsbibliothek Berlin.

II. Im Text:

Ausweis über die Hofsängerknaben im Wiener Staatskonvikt (Schuberts erstes Semester) vom April 1809. Besitzer: Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien.
Manuskript „Der Wanderer" (2 Seiten) 1816. Städtische Sammlungen, Wien. (Der Textdichter ist nicht „Werner", sondern Schmidt von Lübeck.)

Die Reproduktion der „Symphonie" erfolgte mit Erlaubnis des Verlages F. Hanfstaengl, München, die Wiedergabe der „Probe bei Lachner" mit Genehmigung der Besitzerin Mathilde Peyrer, Wien. Die übrigen Bildvorlagen stellte Herr Otto Erich Deutsch, Wien, zur Verfügung.

Inhaltsverzeichnis

Beginn und Beginnen 5
Schuberts Wien — Die Schubert-Zeit 13
Ein Leben 67
Kind und Sängerknabe 67
Schulgehilfe und Liedmeister 101
Die Vorbereitung 101
Lehrer-Jahre — Flut des Schaffens 120
Ungarisches Zwischenspiel — Sängerreise — Das Theater und die Zirkel. 1818—1820 147
Zwei Jahre aufwärts. 1821/1822 167
Krankheit, Mühe und Arbeit. 1823/1824 179
Noch drei Jahre. 1825—1827 195
Zu Ende. 1828 219
Die Gestalt 230

Literatur 252
Zeittafel zu Schuberts Leben 253
Bilderverzeichnis 255

ALMA COLLEGE LIBRARY
3 3190 00458 7663

ML 410 .S3 S8

Stefan-Gruenfeldt, Paul, 1879-1943.

Franz Schubert,

DATE DUE

PRINTED IN U.S.A.